que sais-je ?

LES NEGRO SPIRITUALS ET LES GOSPEL SONGS

ROBERT SACRÉ

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Les Negro Spirituals et les Gospel Songs

ROBERT SACRÉ

Maître de conférences
Institut de Musicologie / Centre d'Etudes américaines
Université de Liège

DU MÊME AUTEUR

Presses Universitaires de Liège

Charley Patton, The Voice of the Delta - The Mississippi Delta Blues Traditions, A Symposium (avec Evans D. *et al.,* 1987).

Editions Mardaga, Liège-Bruxelles

Dictionnaire des musiciens de jazz en Wallonie et à Bruxelles (avec J.-P. Schroeder *et al.*), 1992.

Editions Ouvertures

Alexis Curvers. L'homme et l'œuvre, 1981 (avec J.-C. Bologne *et al.*).

Editions MPL

Entretien avec Georges Simenon.
Entretien avec Conrad Detrez.
Entretien avec Alexis Curvers.
(Cassettes sonores, cassettes vidéo).

ISBN 2 13 045704 5

Dépôt légal — 1re édition : 1993, novembre

© Presses Universitaires de France, 1993
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Les traditions chrétiennes, sous leurs formes réformées surtout, ont de tout temps exercé une influence considérable sur la vie et sur le comportement des Américains d'origine africaine, comme sur les autres d'ailleurs. Ce fut vrai au temps de l'esclavage (XVII^e^, XVIII^e^, XIX^e^ siècles), ce l'est toujours aujourd'hui. De tout temps encore, l'Eglise noire fut lieu de culte mais aussi foyer culturel et centre d'aide sociale, école et forum politique, pépinière de talents artistiques et foyer activiste d'où sont issus tous les leaders noirs, d'Absalom Jones et Richard Allen hier, à Martin Luther King et à Jessie Jackson aujourd'hui. C'est avec enthousiasme que les esclaves subirent l'évangélisation qui leur fut d'abord refusée : étant considérés comme non humains, ils n'avaient pas d'âme à sauver, mais cette conception fut progressivement abandonnée et dans l'Amérique indépendante d'après 1775, ils furent recrutés en masse par toutes les congrégations présentes sur le sol du Nouveau Monde[1]. Leur ferveur était motivée en partie par le contenu intrinsèque des préceptes religieux et par certains rites qui n'étaient pas sans leur rappeler des souvenirs (baptêmes par immersion au Dahomey et dans certaines contrées d'Afrique de l'Ouest...), mais aussi par cet espoir d'un au-delà idyllique, sans esclavage, où les attendait un bonheur éternel et par la possibilité de chanter psaumes et hymnes, c'est-à-dire de faire de la musique, ce qui répondait chez eux à un besoin atavique. A la

1. Cf. *Les Eglises aux Etats-Unis,* par C.-J. Bertrand, PUF, « Que sais-je ? », n° 1616, 1975.

fin du XVIII[e] siècle, les paroisses noires avec leurs propres églises et leurs propres pasteurs se développèrent et s'éloignèrent de leurs équivalents européens. La musique aussi car des résurgences africaines se firent jour, avec une syncope par ici, des notes altérées par là et, au lendemain de la guerre civile, les *negro spirituals* apparurent au grand jour. Au XX[e] siècle, ils se transformèrent en *gospel songs* en changeant de sources d'inspiration et de modes d'expression et il est à mettre au crédit des chants religieux noirs américains d'être les seuls, à l'aube du XXI[e] siècle, à garder les faveurs du public noir. Dans le triptyque de base des musiques africaines-américaines :

Blues : musique profane vocale, avec support instrumental ;

Jazz : musique instrumentale utilisant comme thèmes blues, negro spirituals, ballades, gospel songs, marches, rags... ;

Negro spirituals / gospel songs : musique religieuse vocale, avec ou sans support instrumental

le jazz et le blues sont surtout prisés des publics européens, asiatiques et américains blancs tandis que les chants religieux gardent une popularité phénoménale dans les communautés noires, de même que les dérivés modernes de ces styles ancestraux, la musique soul, le rap, etc.

Des rééditions discographiques de plus en plus nombreuses sont la preuve d'un intérêt certain du public et on peut s'étonner, dans ce contexte, que la bibliographie des chants religieux noirs américains soit encore si peu fournie, même en anglais ; bref, il était temps de commencer à combler cette lacune.

Chapitre I

DE L'ESCLAVAGE A L'ÉMANCIPATION (1619-1865). DES MÉLOPÉES AFRICAINES AUX NEGRO SPIRITUALS

I. — Période coloniale (1619-1776)

1. **Héritage africain.** — Les premiers Africains arrivèrent en Virginie en 1619. Ils étaient vingt seulement et sous contrat de serviteur à temps (l'*indenture*). La traite des Noirs et l'importation d'esclaves ne prirent leur essor qu'au XVIII^e siècle, au fur et à mesure que les besoins en main-d'œuvre augmentaient, en parallèle avec le développement des treize colonies anglaises, de la Louisiane française et de la Floride espagnole et surtout dans le Sud où le climat exigeait des esclaves pour la mise en valeur des grandes propriétés terriennes. Malgré son interdiction légale en 1807, la traite des Noirs se poursuivit jusqu'à la veille de la guerre de Sécession (1861-1865) et on estime à plus d'un million les Africains déportés contre leur volonté au Nouveau Monde[1]. Or, il semble avéré que plus de 85 % d'entre eux provenaient de l'Afrique de l'Ouest et plus précisément de la zone des savanes s'étendant entre le Sénégal

1. En 1860, il y avait un peu moins de 5 millions de Noirs en Amérique, dont 500 000 « hommes libres de couleur ». En 1986, ils étaient 26 millions ; ils sont environ 30 millions aujourd'hui (12 % de la population américaine). Cf. *Les Noirs aux Etats-Unis,* par Claude Fohlen, « Que sais-je ? », n° 1191, 6^e éd., 1979.

et l'Angola actuels. Il s'ensuit que leurs traditions culturelles et musicales avaient de nombreux points communs :

— chants et danses sont toujours associés à la musique dont la fonction essentielle n'est pas de divertir mais de marquer chaque événement de la vie familiale, sociale et tribale, de commémorer anniversaires et hauts faits guerriers, d'accompagner les rites funéraires, religieux, initiatiques ou autres et de transmettre la tradition orale ;
— le rythme est plus important que la mélodie et le mot clé est « polyrythmie » c'est-à-dire la superposition (harmonieuse) d'un nombre plus ou moins élevé de rythmes différents ;
— un soliste (ou groupe de chanteurs) improvise(nt) les couplets tandis qu'un chœur (à une, deux ou plusieurs voix) répond par des refrains immuables. C'est le canevas « appel-réponse » qui permet la coexistence de la tradition (refrains immuables) et du modernisme (couplets improvisés) ; les chanteurs recourent à des effets spéciaux tels que soupirs, falsettos, grognements, onomatopées *(scat),* bruits de gorge... ;
— les gammes africaines sont surtout pentatoniques ; en Amérique, les notes « inconnues » des Africains, surtout les 3e, 5e et 7e degrés de la gamme diatonique occidentale, ont été bémolisées et appelées *blue notes,* celles-ci constituent un des traits les plus caractéristiques des diverses variantes des musiques africaines-américaines, avec l'improvisation et le canevas appel-réponse ;
— les textes abondent en métaphores et en images poétiques voire ésotériques de même qu'en paroles à double sens.

Tel était, pour l'essentiel, le bagage musical que les Africains apportèrent en Amérique coloniale et ce n'est

pas une surprise de le retrouver dans les negro spirituals, dans les gospel songs, de même que dans le blues, dans le jazz et dans tous les styles apparentés.

2. **Evangélisation des esclaves.** — Pendant le premier siècle de la colonisation (XVII^e siècle), la question de l'évangélisation des esclaves ne se posa même pas ; dans les colonies du Nord et du Centre, ils étaient en petit nombre, ils vivaient avec leurs maîtres, dans la maison familiale, et ils partageaient tout, joies et malheurs, fêtes et instruction ; ceux-là apprirent très vite l'anglais et participèrent aux offices religieux, chantant cantiques, psaumes puis hymnes et édulcorant un tant soit peu leurs racines africaines ; l'intégration facilita l'oubli. Au Sud, par contre, la barrière de la langue demeura infranchissable pour la masse considérable des travailleurs des champs ; quelques interprètes suffirent pour transmettre les ordres et il fut hors de question de les instruire en quoi que ce soit, fût-ce de religion, nombre de planteurs ne considérant pas leurs esclaves comme des êtres humains ; dans ces conditions, seuls quelques esclaves de maison, privilégiés, suivirent une voie comparable à celle des Noirs du Nord. C'est au XVIII^e siècle seulement et surtout après la guerre d'Indépendance, soit dans le dernier quart du siècle, que ce mouvement s'inversa et que *tous* les esclaves furent évangélisés avec les conséquences que cela impliquait sur le plan musical et que nous allons examiner.

3. **La musique à l'Eglise. Des « psaumes » aux « hymnes ».** — Les pèlerins du *Mayflower,* les pasteurs anglicans, les luthériens, les calvinistes et les autres réformés du XVII^e siècle introduisirent dans les Eglises du Nouveau Monde les cantiques et les psaumes (des versets de la Bible chantés de manière monotone et emphatique sur des mélodies monocordes et répétitives). Les

fidèles s'en fatiguèrent rapidement et ils accueillirent avec enthousiasme le Grand Réveil religieux qui secoua l'Angleterre au début du XVIII[e] siècle. Ce mouvement dépoussiéra la liturgie en général et la musique d'église en particulier, balayant les psaumes au profit des *hymnes,* petits poèmes paraphrasant et développant des versets de la Bible, en langage simple, accessible à la majorité des fidèles, analphabètes pour la plupart. Cet engouement s'exporta aussitôt en Amérique avec l'arrivée d'un recueil d'hymnes rassemblées en 1707 par le D[r] I. Watts[1] et avec l'éclatement, vers 1730, de l'Eglise anglicane en trois branches principales qui, à terme, prirent leurs distances, voire une indépendance totale, avec les Eglises mères des métropoles :

a) L'Eglise presbytérienne dont l'impact auprès des Noirs américains fut faible ; elle recruta presque exclusivement des Noirs libres et émancipés du Nord (peu nombreux au demeurant) ;

b) L'Eglise méthodiste, fondée par les frères Wesley en 1729, auteurs eux-mêmes de recueils d'hymnes très populaires aussi auprès des Noirs[2]. Cette Eglise attira plutôt les Noirs libres, la petite bourgeoisie noire d'artisans et d'ouvriers qualifiés des Etats du Centre ainsi que les gens de maison et les affranchis du Sud ;

c) L'Eglise baptiste qui eut du succès auprès de tous les Noirs de condition modeste et auprès des esclaves des plantations (les plus nombreux). A noter que l'Eglise catholique eut peu d'influence auprès des Noirs (hors Louisiane, Floride) jusqu'au milieu de notre siècle.

1. D[r] Isaac Watts, *Hymns and Spirituals Songs,* 1707.
2. John Wesley (1703-1791), *Collections of Psalms and Hymns* (1737) ; Charles Wesley (1707-1788), *A Collection of Hymns for the Use of the People Called Methodists* (1780).

II. — L'Amérique indépendante jusqu'à la guerre de Sécession (1776-1860)

DES HYMNES AUX TABERNACLE SONGS ET AUX SPIRITUALS

1. **Emergence de la Black Church, des Eglises et sectes noires indépendantes, des paroisses avec congrégations et prêcheurs noirs.** — Tout au long du XVII[e] siècle, les Noirs admis dans les lieux du culte y chantèrent à la façon occidentale et tout africanisme y eût paru incongru et déplacé. Il en alla autrement après le Réveil Religieux (1730), de plus en plus de Noirs se mêlèrent aux fidèles blancs dans toutes les Eglises, même s'ils avaient des bancs séparés et des zones ségrégées ; dans certains cas, dans le Sud par exemple, ils étaient plus nombreux que les fidèles blancs ; dès lors le naturel ne pouvait que revenir au galop, à savoir le goût atavique des altérations de notes, de rythme et de mélodies ainsi que l'improvisation et l'utilisation du corps comme instrument de musique et caisse de résonance ; ils butèrent sur des notes « inconnues » dans leurs gammes d'origine, en général, les 3[e] et 7[e] degrés de la gamme diatonique occidentale ; incapables de les intégrer telles quelles, ils les bémolisèrent et ces notes dites « bleues » se mirent à truffer les hymnes wesleyennes et celles du D[r] Watts qui se transformèrent lentement mais sûrement en chants religieux à connotation africaine-américaine. Pendant la période coloniale, les pasteurs et maîtres de chorale blancs réussirent à freiner sinon à gommer ces dérives mais, après 1780, la création de paroisses noires autonomes, avec des sectes et des pasteurs noirs, rendit possible cette évolution vers des chants inspirés ou *spirituals,* surtout dans les congrégations baptistes qui rassemblaient le plus grand nombre de Noirs. C'est d'ailleurs un baptiste de Georgie, George Leile, qui fut le

premier esclave noir à être autorisé à prêcher, et ce dès 1774, et à créer la première Eglise noire d'Amérique, l'African Baptist Church, à Savannah. Quant aux Eglises noires méthodistes et presbytériennes, elles conservèrent encore longtemps la retenue et la componction chères à la tradition occidentale mais c'est en leur sein qu'apparurent les premiers leaders noirs de grand format comme Absalom Jones et Richard Allen, ministres du culte en l'Eglise méthodiste épiscopale d'Old Saint George à Philadelphie, autorisés à prêcher en 1784 et fondateurs, en 1787, de la Free African Society après un différend racial avec leur hiérarchie. Peu après cependant, cette dissidence se scinda en deux sectes distinctes :

— l'African Episcopal Church d'A. Jones réaffiliée à l'Eglise méthodiste américaine ;
— l'African Methodist Episcopal Church (A. M. E. Church) de R. Allen qui se refusa à toute obédience vis-à-vis de l'Eglise mère blanche.

En 1801, Richard Allen publia un recueil de 54 hymnes prises à diverses sources mais dépoussiérées et qui eurent un immense succès. En 1816, il devint le premier évêque noir américain. Sous son influence d'autres Eglises noires indépendantes se créèrent un peu partout : A. M. E. Church of Zion (New York, 1796), Eglise presbytérienne africaine à Philadelphie (1807) et catholique africaine (New York, 1807), etc.

2. **Les « camp-meetings » (c. 1780-1830), les tabernacle songs et les spirituals.** — Le processus d'élaboration d'une musique religieuse à la fois africaine et européenne, freiné dans les Eglises noires presbytériennes, catholiques et méthodistes mais déjà toléré dans les Eglises noires baptistes, fut accéléré au Nord et au Centre par la vogue des *camp-meetings* et *bush mee-*

tings qui se développa à partir de 1780 et culmina entre 1800 et 1830. Il s'agissait de rassemblements de masse où plusieurs milliers de fidèles noirs et blancs mélangés, la plupart d'origine très modeste, voire misérable, voulaient communier ensemble dans une foi en un monde meilleur après la vie terrestre et oublier pendant quelques jours leur triste condition humaine et leurs malheurs. Ce fut une des conséquences du Second Réveil religieux de 1780, elle se traduisit par une soif insatiable de mysticisme, une ferveur extrême et des manifestations de foi hystériques, en plein air, dans des clairières de forêts, dans des champs ou en rase campagne ; une vaste tente — le tabernacle — abritait un autel et une tribune où se succédaient par dizaines, prêcheurs, évangélistes, chanteurs et chorales s'adressant à une foule bravant les intempéries pour les écouter et pour participer. Ces *camp-meetings* pouvaient durer de plusieurs jours à une semaine sans interruption, même la nuit et, petit à petit, les Noirs, plus nombreux, imposèrent leurs propres hymnes, leurs rythmes et leurs habitudes, de sorte que les chants religieux des *camp-meetings* devinrent des *tabernacle songs* puis des *spirituals* ou chants inspirés dans lesquels les rétentions africaines furent de plus en plus évidentes comme le rapportèrent des témoins et voyageurs dans leurs récits et journaux de voyage :

— les syncopes ;
— les notes altérées (*mi* bémol, *si* bémol, les *blue notes*) ;
— emploi des gammes mineures ;
— improvisation de couplets ;
— mélodies empruntées aux rengaines populaires du temps et airs faciles à retenir ;
— utilisation de *running verses,* passe-partout ;
— les *shouts* et danses en cercle *(ring dances)* où les pieds glissaient sur le sol sans le quitter ; on mar-

quait le rythme en fléchissant les genoux ce qui produisait un bruit audible *(shuffle step)* renforcé par les grognements des participants comme par les claquements des mains des spectateurs sur les cuisses. C'était le *ring shout* où se retrouvait l'habitude tout africaine d'associer musique, chant et danse, de manière collective.

Dans le Sud, par contre, les activités religieuses noires furent soumises à un contrôle très strict et à des limitations excessives liées aux insurrections d'esclaves (Gabriel Prosser, Virginie, 1800 ; Denmark Vesey, Caroline du Sud, 1822 ; Nat Turner, Virginie, 1831) dans lesquelles la responsabilité des Eglises, à tort ou à raison, fut incriminée, en complicité avec les mouvements abolitionnistes très actifs au Nord.

Cela se traduisit par des tracasseries telles que la plupart des pasteurs et prêcheurs noirs durent émigrer au Nord et que leurs fidèles, laissés à l'abandon, se réunirent secrètement en des lieux isolés et assistèrent à des offices clandestins dispensés par des évangélistes itinérants ou par des pasteurs entrés en clandestinité ou encore issus spontanément de la masse des esclaves ; lors de ces cérémonies, nocturnes pour la plupart, on en profita certainement pour lâcher la bride à l'atavisme africain et une tradition de *spirituals* très africanisés dut se développer, comme dans les *camp-meetings* du Nord mais il n'existe nul témoignage écrit ni documents sur cette période troublée.

MOUVEMENTS ANTI-ESCLAVAGISTES ET ABOLITIONNISTES CHEMIN DE FER SOUTERRAIN (« UNDERGROUND RAILROAD »)

La traite des Noirs fut interdite par un vote du Congrès américain à partir du 1er janvier 1807 ; cette décision fut appliquée strictement au Nord et au

Centre ; l'esclavage y fut proscrit et disparut peu à peu au point qu'en 1830 il n'y existait plus un seul esclave, tous les Noirs étaient libres et émancipés. Par contre, tout cela resta lettre morte dans le Sud où la traite des Noirs perdura jusqu'aux premiers jours de la guerre de Sécession quand le blocus des côtes américaines par la marine de l'Union y mit un terme définitif. Cette main-d'œuvre servile et bon marché était vitale pour l'économie du Sud, mais cela provoqua l'indignation et la colère des abolitionnistes du Nord et déboucha sur des actions concrètes sur le terrain :

— dès 1817, des publications virulentes dénoncèrent l'*institution particulière* (euphémisme désignant l'esclavage) ;
— des pamphlets (*Appel* de David Walker, 1829), des journaux (*The Liberator,* W. L. Garrison, 1831) firent de même ;
— l'American Anti-Slavery Society, fondée en 1833, organisa des conférences, des tournées et meetings d'information au cours desquels des orateurs noirs, ex-esclaves eux-mêmes mais ayant fui le Sud via l'*underground railroad,* racontèrent leur vie passée et leur odyssée ; ils publièrent aussi leurs mémoires et autobiographies et rapportèrent que les évasions étaient préparées voire annoncées par des chants religieux à double sens, ou sens caché, ce qui était une tradition africaine de plus, ces chants aux paroles anodines en apparence étaient subversifs au second degré et annonçaient très clairement les intentions des interprètes :

Come and go with me to my Father's house
There is peace, peace, peace
Ain't no dyin' there in my Father's house...
We will all be free in my Father's house...
(Viens avec moi dans la maison de mon père, on y trouvera la paix... On n'y risque pas la mort, dans la maison de mon père... On sera tous libres, dans la maison de mon père...)

au sens premier, la « maison de mon père » c'est le Paradis, mais au deuxième degré, c'est le Nord ou le Canada où il y a liberté et paix pour les esclaves fugitifs...

Stand still Jordan, Jordan,
Lawd I can't stand still
I've got a mother in Heaven, stand still Jordan
Lawd I can't stand still...
(Reste calme, Jourdain, moi je ne peux tenir en place, ma mère est au Ciel, reste calme, Jourdain, mais moi je ne peux tenir en place.)

Ce « Jourdain » était aussi la frontière entre le Nord et le Sud (le fleuve Ohio à qui on demandait une traversée calme ; quant à la mère du chanteur elle était sans doute au « Ciel » c'est-à-dire au Nord...

« Canaan Bound »
O Canaan, sweet Canaan,
I am bound for the land of Canaan
Il me faut aller en Canaan...

encore une fois, ce Canaan était le Nord, terre promise.

Un sens caché pouvait aussi se trouver dans de nombreux spirituals du temps comme *Bound to Go, Steal away to Jesus, Swing Low Sweet Chariot, Brother Moses Gone to de Promised Land, Good News, de Chariot's Comin'...*

Underground Railroad (chemin de fer souterrain). — Les appels à l'évasion relayés par les spirituals à double sens évoqués ci-dessus reposaient sur des filières bien organisées ; on estime qu'environ 60 000 Noirs gagnèrent le Nord ou le Canada entre 1830 et 1860 ce qui montre à quel point était efficace ce système baptisé « chemin de fer souterrain » avec des « gares » (relais) chez les sympathisants, des « voies » (les chemins diversifiés et multipliés pour minimiser les risques), les « chefs de train » (des guides qui risquaient leur vie en cas de capture par les chasseurs d'esclaves fugitifs) et des « chefs de gare » (organisateurs et coordinateurs) dont le plus célèbre fut sans doute Harriett Tubman (c. 1820-

1913) surnommée le « Moïse noir de sa race » et ex-esclave fugitive elle-même[1]. *La Case de l'Oncle Tom,* le roman de Mme Harriet Beecher Stowe, publié en 1852, décrit assez bien cette institution.

III. — Guerre de Sécession (1861-1865). Abolition de l'esclavage et apparition au grand jour des negro spirituals

Tout ce qui vient d'être décrit concernant les spirituals se passa, en grande partie, à l'insu des Américains blancs et du monde extérieur ; tout au plus quelques voyageurs assistèrent-ils, fortuitement, à un *camp-meeting* ou à un service religieux dans une église noire et ils en sortirent souvent scandalisés par le caractère primitif et « sauvage », dirent-ils, de la musique et des airs entendus, par l'utilisation que faisaient les fidèles de leur corps comme caisses de résonance ou comme instruments de musique, par l'ébauche de danses *(shuffle steps),* à une époque où danses et instruments de musique étaient tout à fait proscrits dans les églises ! Ils y virent surtout tumulte débridé et choquant, ils y entendirent du bruit plutôt que des sons harmonieux, nouveaux et séraphiques. Aucun ne remarqua l'originalité de ces manifestations musicales ni leur esthétique propre. Seuls les pauvres Blancs des *camp-meetings* semblaient sur la même longueur d'onde mais ceux-là n'écrivirent pas leurs mémoires et n'eurent pas accès aux médias de l'époque...

En tout état de cause, il fallut un cataclysme social comme la guerre civile pour sortir de l'anonymat ces spirituals propres aux Noirs, les *negro spirituals,* déjà distincts des *white spirituals* qui poursuivirent alors des voies et des développements séparés.

1. Cf. S. Copans, Chansons de revendication. Reflets de l'histoire américaine, *Etudes nord-américaines,* 3-4, Lettres modernes, 1964 ; E. Southern, *Histoire de la musique noire-américaine,* Buchet-Chastel, 1976.

Chapitre II

DE LA RECONSTRUCTION AUX PREMIERS « RACE RECORDS » (1865-1920)

Une fin de siècle au goût amer... L'Emancipation débouche sur la ségrégation, le share-cropping, le Ku Klux Klan, mais aussi sur les gospel hymns, les blues et le jazz !

I. — La vie musicale. Les mouvements religieux

1. **American Missionary Society. Fisk University.** — C'est après 1865 que l'AMS joua son rôle principal en finançant l'envoi dans le Sud de plus de 500 professeurs et éducateurs noirs dont avaient bien besoin les quelque 4 millions de Noirs, pour la plupart analphabètes, brusquement émancipés ; les esclavagistes vaincus n'ayant plus voix au chapitre, tous les domaines devinrent accessibles aux Noirs : la politique, les affaires, l'administration, l'éducation... Ce fut l'époque faste dite de la « Reconstruction », mais elle fut courte, de 1865 à 1877, puis les troupes nordistes s'en allèrent, les vaincus reprirent le pouvoir et, lentement mais sûrement, dépouillèrent les Noirs de presque tous leurs acquis et vint le temps du Ku Klux Klan et de la ségrégation mais, avant, quelques étapes irréversibles furent franchies, comme la fondation de la première université noire du Sud, à Nashville (Tennessee) en 1866 : Fisk University ; elle fut suivie par la création d'insti-

tuts supérieurs, de collèges et d'universités au Kentucky, en Virginie (Hampton Institute), en Georgie (Atlanta University), en Alabama (Talladega College), dans le Mississippi (Tougaloo College) à La Nouvelle-Orléans (Straight University)... L'obligation de s'autofinancer amena ces collèges et institutions à créer des chorales de professeurs et d'étudiants destinées à se produire en public pour rapporter de l'argent. C'est la Fisk University qui ouvrit cette voie avec ses Fisk Jubilee Singers qui se produisirent d'abord à Nashville et ses environs dans un répertoire de spirituals, avec la pianiste Ella Sheppard. Dans un souci louable de ne pas choquer le public blanc auquel elle s'adressait en priorité, cette chorale s'employa à gommer volontairement tout africanisme de mauvais goût et ses membres se présentèrent sur scène en habits de soirée, chantant *a cappella* ou avec le soutien discret d'un piano ou d'un harmonium ; leurs voix étaient entraînées et éduquées à l'européenne, elles étaient mélodieuses et contrôlées, comme celles des chanteurs d'opéra qui étaient leurs modèles, et c'est d'ailleurs à ce genre musical qu'ils s'apparentaient le plus et le processus alla en s'amplifiant avec le temps.

L'originalité des Fisk Jubilee Singers, qui remporta l'adhésion enthousiaste de leurs audiences, tenait à la distinction et au caractère « occidental » de leurs interprétations, ainsi qu'aux thèmes de leurs chants, tous puisés dans la Bible ou Ancien Testament, avec Moïse et Abraham, le Pharaon et les Hébreux, le Jourdain, Daniel et les murs de Jéricho, Samson et Dalilah, Jonas et la baleine, Noé... Ils s'inspirèrent aussi d'un ouvrage paru à New York en 1867, chez A. Simpson & Co., *Slave Songs of the United States*[1], 136 chants d'esclaves dont une majorité de spirituals, recueillis

1. Nouv. éd., 1971, New York, Books for Librarian Press, ISBN 0 83 698722 5.

par William Allen, Charles Ware et Lucy McKim Garrison. Le succès fut immédiat et fulgurant. Toute l'Amérique de la fin du XIX^e siècle les réclama et ils se produisirent sur les scènes les plus prestigieuses... Puis l'Europe les accueillit à son tour et ils chantèrent devant la reine Victoria à Londres ; ils l'impressionnèrent tellement qu'elle les fit immortaliser dans un tableau qui est exposé aujourd'hui à la New York Public Library.

2. **Negro spirituals et jubilee songs ou inspirational songs.** — Le succès des Fisk Jubilee Singers suscita quantité d'imitateurs et d'émules au sein des autres instituts supérieurs noirs d'enseignement du Sud comme :

— Les Elkins-Payne Jubilee Singers, les Tuskegee Institute Singers dont les negro spirituals, d'après des témoignages d'époque, étaient déjà moins classiques et européanisés, plus naturels et donc plus proches de ceux que l'on chantait dans les églises noires populaires.

— Les Pace Jubilee Singers qui présentaient l'originalité de mettre en valeur une chanteuse soliste, Hattie Parker ; elle préfigurait déjà les Mahalia Jackson et autres *gospel queens* du XX^e siècle, comme Bessie Griffin, Marion Williams, Inez Andrews, Shirley Caesar...

— Bien d'autres encore qu'il est impossible d'énumérer ici mais, il faut le constater, les groupes et chorales de negro spirituals qui s'adressèrent aux publics blancs distingués et riches des galas et des salles de concerts classiques se cantonnèrent dans une musique solennelle, grandiloquente, coupée de ses racines populaires. Ils furent à la base d'un style musical qui s'est perpétué jusqu'à nos jours mais dont les grandes figures ont été, avant tout, des vedettes d'opéra classique et/ou de comédies musicales à grand spectacle et à succès. Ce furent, dans la première partie de notre siècle, Marian Anderson et Paul Robeson et

plus tard Leontyne Price, ce sont aujourdhui Wilhelmina Fernandez, Jessye Norman, Marilyn Thompson, Rhea Jackson, Janet Thompson, Martina Arroyo et Barbara Hendricks ainsi que, dans un registre un peu différent et parmi beaucoup d'autres, Eddie Holman, Simon Estes, Eugene Holmes, les Deep River Boys, les Robert McFerrin Singers, les California Jubilee Singers, la Robert Shaw Chorale, les Albert McNeil Los Angeles Jubilee Singers et, selon leur humeur et selon l'époque, le Golden Gate Quartet, toujours en activité de nos jours...

3. **Sectes sanctifiées et pentecôtistes. En route vers les gospel songs.** — Toutefois, ce ne sont pas ces negro spirituals-là qui furent chantés dans les églises noires populaires de la fin du XIX^e siècle, les églises méthodistes et baptistes en particulier. On parla plus volontiers dans leur cas de Jubilee Songs ou d'Inspirational songs. Ils concernèrent pourtant la majorité des Noirs américains : de 1860 à 1870, l'AME Zion Church passa de 21 000 à 200 000 membres et l'AME Church de Richard Allen à 400 000 fidèles ! En 1894 on dénombra plus de 13 000 églises noires baptistes et plus de 10 000 pasteurs noirs...

En 1894 encore, le Rév. Charles H. Mason (1866-1961) entra en dissidence avec l'Eglise baptiste à laquelle il appartenait et il fonda, à Memphis, l'Eglise sanctifiée qui reçut sa consécration officielle en 1897 sous le nom de The Church of God in Christ (COGIC) et se rattacha aux mouvements pentecôtistes. De nombreuses sectes apparentées apparurent et proliférèrent par la suite. Parmi d'autres points de doctrine, elles mirent en stricte application les conseils de David tels que rapportés par la Bible : « Make a joyful noise unto the Lord » (« Fais un bruit / musique qui sonne joyeusement aux oreilles du Seigneur ») et le psaume 150, en particulier : « Praise Him with the sound of the trum-

pet..., of stringed instruments and organ... Praise Him upon the loud cymbals... » (« Loue-Le au son de la trompette..., des instruments à cordes et de l'orgue, avec des cymbales sonores... »)

Les chants *a cappella* ne se suffirent plus, un support instrumental et des gesticulations à effet ou caractère cathartique, la possession et la transe, voire la danse, s'introduisirent dans les Eglises baptistes sanctifiées et pentecôtistes ; les negro spirituals, hymnes, jubilee et inspirational songs furent revitalisés et africanisés à outrance et, dans la foulée, les sources d'inspiration se modifièrent : Bible et Ancien Testament furent progressivement délaissés (entre 1900 et 1930) au profit du Nouveau Testament, les Evangiles ou Gospels. Désormais, Dieu fut un père bienveillant à l'écoute de ses enfants, tout comme Jésus, Marie, Joseph et tous les saints ; ils s'intéressaient à leurs problèmes journaliers et ne demandaient qu'à en parler et à les partager ; on put donc dialoguer familièrement avec eux, leur téléphoner, leur reprocher leur manque de soutien dans telle ou telle circonstance, les gronder, voire les invectiver et les sommer de faire mieux, leur demander conseil pour toute décision importante... et tout cela en public, tout haut, au sein de la congrégation, en chansons ou en homélies, calmement ou en se roulant par terre, tout fut permis et encouragé par les pasteurs.

On comprend dès lors que, dans beaucoup d'églises noires, les negro spirituals *a cappella,* froids et tenants d'une musique trop cultivée et trop intellectualisée pour le commun, laissèrent la place à des chants de l'Evangile, gospel hymns, d'abord (1900-1930), gospel songs ensuite (après 1930), à une musique populaire et vivante, soutenue par des instruments de musique, et à des sermons enflammés entrecoupés de chants et de parties instrumentales débridées.

II. — La société américaine et ses mutations

Les protestants blancs, les urban meetings et les gospel hymns[1]. — C'est le *Second Awakening* de la fin du XVIII^e siècle et les *camp-meetings* du début du XIX^e qui conduisirent à terme aux negro spirituals, un style d'essence rurale même s'il évolua, après 1865, vers la sophistication des Fisk Jubilee Singers et de leurs émules modernes (Marian Anderson, Barbara Hendricks...). De même, on peut dire que c'est un mouvement revivaliste urbain prenant naissance aux alentours des années 1850, dans les églises blanches protestantes des villes du Nord et du Sud comme dans des rassemblements de masse mais, en ville, dans des stades de football ou sur de vastes esplanades où étaient érigées des tribunes et où défilaient des foules de prêcheurs itinérants et des chorales, qui produisirent les gospel hymns, des hymnes traditionnelles enrichies de refrains bâtis sur un canevas appel-réponse et de mélodies empruntées systématiquement aux airs populaires de l'époque (ceux de Tin Pan Alley, de Broadway...).

Le duo le plus populaire des années 1870 fut formé par Dwight L. Moody et Ira D. Sankey qui, de 1872 à 1875, firent tournées évangéliques sur tournées en Amérique et en Angleterre, remportant un succès extraordinaire et popularisant leurs chants inspirés des Evangiles, les gospel hymns. Ils publièrent, en 1875, un recueil intitulé *Gospel Hymns and Sacred Songs* auquel collaborèrent des auteurs tels que Philip P. Bliss, Philip Phillips, Charles Gabriel, George Bernard... qui publièrent ensuite sous leurs noms. Ils furent relayés dès le début du XX^e siècle par Billy Sunday et surtout par Homer A. Rodeheaver qui se révéla comme un des

1. Cf. *White Spirituals in the Southern Uplands* par George Pullen Jackson (1933, University of N. Carolina Press) ; reprint Folklore Associates Inc., 1964.

compositeurs-interprètes et comme un des compilateurs d'hymnes sacrées les plus appréciés de son temps. En 1911, un jeune Noir assista à une séance organisée par le duo Sunday-Rodeheaver ; cette séance l'impressionna beaucoup et lui donna la vague envie de devenir lui-même un compositeur. Il s'appelait Thomas Andrew Dorsey et il devint effectivement le plus grand compositeur de gospel songs (noirs) de tous les temps, à partir de 1932, comme on le verra plus loin, et ces gospel songs furent adoptés à leur tour par les églises blanches, toutes dénominations confondues, ce qui était un juste retour des choses.

Il est opportun de noter que cette montée irrésistible des gospel hymns chez les protestants américains de race blanche se fit parallèlement avec le développement des Eglises sanctifiées et pentecôtistes noires. L'osmose (relative) entre ces tendances donna naissance à une des formes musicales religieuses les plus excitantes de tous les temps, la musique gospel moderne.

III. — Les premiers enregistrements

Hélas, il y a peu de documents sonores illustrant l'époque 1880-1920, bien que ce fût en 1877 déjà que Thomas A. Edison ait mis au point un système d'enregistrement sur cylindres et que le gramophone à disques d'Emil Berliner existât depuis 1887 ! Ce n'est pas avant 1901 que la Victor Talking Machine Company enregistra des chants populaires d'artistes noirs tirés de comédies musicales. Toutefois, en 1902, la compagnie Victor mit dans le commerce des enregistrements du Dinwiddie Coloured Quartet[1] chantant des *genuine jubilee and camp-meetings shouts,* en fait des précurseurs des vrais gospel songs, ainsi qu'une première

1. Voir Document DOCD 5061, *The Earliest Negro Vocal Quartets (1894-1928).*

série de morceaux gravés par le Fisk Jubilee Quartet, une émanation des Fisk Jubilee Singers, suivie d'autres séries analogues et ce régulièrement jusqu'en 1917.

Sur un plan plus général, on notera aussi l'organisation du Mouvement du Niagara en 1905 par W. E. B. DuBois, avocat, sociologue et homme de lettres noir de haut niveau, débouchant sur la création de la National Association for the Advancement of the Coloured People (NAACP) en 1909 dont le combat pour la reconnaissance des droits civiques des Noirs fut long à porter ses fruits (relayé par Martin Luther King dans les années 50 et 60) mais eut des répercussions positives dans le domaine musical pour la protection des artistes, de même que la National Association of Negro Musicians (1919).

Sur le plan de la musique noire profane, précisons qu'on enregistra le *Maple Leaf Rag* de Scott Joplin en 1903 puis le pianiste Eubie Blake, mais en 1917 seulement. Le premier morceau de jazz fut gravé lui aussi en 1917 et par un orchestre blanc, l'Original Dixieland Jass *(sic)* Band du cornettiste Nick La Rocca. Quant au premier blues, c'est seulement en 1920 qu'il fut mis sur cire par une chanteuse noire de vaudeville songs, Mamie Smith, accompagnée par un orchestre de jazz (« Crazy blues », New York, 10 août 1920, avec les Jazz Hounds de Perry Bradford) ; il s'agissait d'une forme urbaine de blues sophistiqué appartenant à ce que les spécialistes nomment le *blues classique* ; pour ce qui est du *blues rural* apparu vers 1880, il fallut attendre 1923 pour en voir paraître le premier enregistrement, dû au chanteur-guitariste Sylvester Weaver...

Chapitre III

L'ENTRE-DEUX-GUERRES (1920-1940). PREMIÈRE PARTIE : LES ANNÉES FOLLES, LE JAZZ AGE (1920'S)

I. — Introduction

On l'a vu, la période dite de la Reconstruction (1865-1877) permit l'apparition au grand jour des negro spirituals, un style vocal et religieux. Mais il y avait aussi une musique noire profane en pleine évolution, depuis belle lurette : les chants de travail *(work songs),* les cris des champs *(field hollers),* les criées de marchand(e)s des quatre saisons *(street cries),* les chants de dérision, de douleur *(sorrow songs),* etc. Leur fusion avec des ballades écossaises et irlandaises et d'autres formes musicales conduisit, vers 1880, aux blues[1], une contrepartie profane des spirituals, mais aussi un style vocal avec soutien instrumental facultatif. Parallèlement, la tradition ancienne des chants de plantation (XVIII^e siècle), des rengaines à la mode en Europe et ramenées en Amérique par les voyageurs conduisit aux cake-walks (XIX^e siècle), des danses acrobatiques que les esclaves exécutaient sur ces chants joués de manière syncopée au violon, le meilleur couple de danseurs gagnant une part de gâteau (cake).

1. Cf. *Le blues* par Gérard Herzhaft, « Que sais-je ? », n° 1956, 2^e éd., 1986.

Ces cake-walks transposés au piano donnèrent eux-mêmes naissance au ragtime[1].

Vers la fin du XIX[e] siècle, un style instrumental d'essence africaine-américaine vit le jour et fut le fait d'orchestres rassemblant les instruments à vent et les sections rythmiques des fanfares ainsi que le piano des artistes de ragtime ; ces orchestres prirent comme thèmes des marches, des rags, des ballades, des blues et des chants religieux... le jazz était né[2] !

Vers 1920, quand les techniques d'enregistrement furent au point, aptes à produire en masse des disques bon marché accessibles à (presque) tous, les responsables des compagnies de disques réalisèrent qu'il y avait un public pour la *race music,* la musique faite par des Noirs pour des Noirs ; dès lors, ces compagnies se livrèrent à une concurrence sans merci, enregistrant à tour de bras du jazz, du blues et des chants religieux, styles urbains et styles ruraux confondus, organisant même des tournées de prospection dans tout le Sud à la recherche de talents, avec un succès dépassant parfois leurs espérances, les artistes étant légions et les amateurs de musique enregistrée encore plus nombreux... On s'employa à leur donner satisfaction.

II. — La musique religieuse africaine-américaine dans les églises noires

Que ce soit dans les Eglises restées fidèles aux Eglises mères (baptistes, méthodistes ou autres) ou dans les Eglises dissidentes (pentecôtistes, sanctifiées, COGIC...), le répertoire des chants interprétés pendant les services était le même : hymnes traditionnelles

1. Cf. *Le Ragtime* par Jacques B. Hess, « Que sais-je ? », n° 2640, 1re éd., 1992.

2. Cf. *Le Jazz* par Lucien Malson, Christian Belles, « Que sais-je ? », n° 2392, 2e éd., 1989, et *Les maîtres du jazz* » par L. Malson, « Que sais-je ? », n° 548, 9e éd., 1989.

du Dr Isaac Watts, de John Newton, de John et Charles Wesley, etc. ; spirituals et jubilee songs ; gospel hymns de Sankey, Moody, Gabriel, Rodeheaver et consorts... adoptés par les Noirs ! mais l'interprétation de ces chants variait fort d'un endroit à l'autre et, dans les églises sanctifiées, il était courant de les améliorer et de les rendre encore plus attrayants en claquant des mains, en battant des pieds, en accentuant certains temps, en recourant à un canevas appel-réponse, en introduisant des polyrythmies complexes fleurant bon leurs racines africaines, en improvisant des lignes mélodiques et des nouveaux couplets, en ajoutant fioritures, effets spéciaux (falsettos, cris, grognements plaintifs...) et embellissements sonores et surtout en introduisant dans les églises les instruments de musique jusque-là prohibés : piano et tambourins pour commencer (vers 1890), guitares ensuite et même saxophones, trombone, clarinette, violon, batteries et percussions plus tard (années 1920-1930). C'est dans l'Eglise pentecôtiste que cette tendance prit le plus d'ampleur, un de leurs patriarches ayant lancé une boutade selon laquelle « le Diable ne devait pas avoir le monopole de la bonne musique », fine allusion au blues, considéré comme la Devil's music... « The Devil should not be allowed to keep all this good rhythm », et chacun de suivre le conseil à la lettre !

Nul ne s'en étonnera, c'est dans les régions rurales du Sud et dans les ghettos urbains les plus pauvres que ces Eglises sanctifiées et pentecôtistes eurent le plus grand impact et recrutèrent le plus grand nombre d'adeptes. Les raisons en étaient évidentes : le formalisme des Eglises traditionnelles, presbytériennes, méthodistes, épiscopaliennes, baptistes « orthodoxes », etc., attirait les intellectuels et les bourgeois noirs (peu nombreux), compassés, bigots, solennels, pontifiants, avides de respectabilité et de dignité, soucieux du « qu'en-dira-t-on ? » et de prouver aux

Blancs qu'ils étaient du même monde et américains à part entière, non des rustres mal dégrossis tout juste sortis de leurs forêts tropicales, mais rebutait les couches les plus populaires, c'est-à-dire le plus grand nombre de Noirs qui reprochaient aussi à ces congrégations leur conservatisme farouche ; ces masses populaires furent attirées par les sectes où l'on promettait un au-delà mirifique où tout serait parfait, sans ségrégation ni brimades raciales et où on en parlait gaiement, en chantant, voire en dansant, avec fougue et exubérance... Bref, quand, dès 1917, recommencèrent de nouvelles grandes migrations noires du Sud vers le Nord[1] à la suite de l'entrée en guerre des Etats-Unis et d'une demande de main-d'œuvre sans précédent des usines et des chantiers navals, les ghettos noirs de Memphis, de Saint Louis et de Chicago se développèrent de manière anarchique, il s'y créa une foule de bars, de clubs et de bastringues et donc des emplois pour les musiciens de jazz et de blues qui suivaient les migrants, mais cela se traduisit aussi par la multiplication des lieux du culte :

— les *store front churches,* des églises à une pièce, parfois minuscules, en façade d'immeubles de rapport ou de commerces ;
— les temples, édifices en site propre, parfois gigantesques, bâtis par les congrégations et les sectes les plus achalandées donc les plus riches, comme l'Olivet Baptist Church à Chicago...

voire par l'envahissement des églises locales par des adeptes des sectes sanctifiées.

1. Il y eut des migrations noires Sud-Nord dès la fin de la guerre de Sécession, après 1865, de même qu'à chaque période de crise, ainsi lors de la première guerre mondiale qui mit provisoirement fin à l'immigration européenne alors que les besoins en main-d'œuvre étaient énormes et, pour une fois, ce sont les Noirs qui en bénéficièrent. Ces migrations se reproduisirent lors de la crise de 1929 et lors du déclenchement de la seconde guerre mondiale...

Dans les années 20, Chicago devint ainsi la capitale du jazz, prenant le relais de La Nouvelle-Orléans[1], mais aussi celle de la musique religieuse noire car c'est là que s'installèrent et se révélèrent le plus grand nombre d'auteurs et d'interprètes importants avec comme autres pépinières de talents, au second rang en quantité sinon en qualité, Memphis et Philadelphie (dont le rôle, après 1945, devint prépondérant).

Jusqu'au début des années 1930 se constitua un répertoire de plus en plus riche de ce que les fidèles noirs appelaient eux-mêmes des *songs spirituals* ou des *jubilees* ou encore des *church songs* ; dans le monde extérieur non religieux on parlait aussi de *holy roller songs.* Il existe fort peu de documents à ce sujet, ces chants n'ayant hélas pas fait l'objet, en leur temps, d'études et de recherches approfondies ; beaucoup d'auteurs (paroles et musiques) sont restés anonymes mais pas tous et quelques-uns ont laissé un héritage impressionnant.

Après 1930, on parla enfin de gospel songs (par opposition aux negro spirituals) ou même de « dorseys », du nom du compositeur le plus prolifique et le plus doué en ce domaine (voir ci-après).

1. La Nouvelle-Orléans fut la capitale du jazz de sa naissance (vers 1880-1890) à 1917 quand la Marine des Etats-Unis fit fermer Storyville, le quartier réservé du grand port de mer, ce qui entraîna la mise en chômage des prostituées mais aussi de bon nombre de musiciens noirs qui suivirent les vagues migratoires vers Chicago surtout mais aussi vers New York et Kansas City.

Dans les années 20, avec King Oliver, Louis Armstrong, Jimmy Noone, Jelly Roll Morton, Johnny et Baby Dodds... Chicago fut la capitale du jazz ; elle en passa la couronne à New York dans les années 30, avec Fats Waller, Duke Ellington, Cab Calloway... tandis que l'étoile de Kansas City monta lentement mais sûrement à la fin des années 30 avec Jay McShann, Count Basie...

Dans les années 30, Chicago fut aussi une des trois capitales du « blues urbain », avec Saint Louis et Memphis et, après 1945, elle fut le domaine du « Chicago blues » électrique de Howling Wolf, Muddy Waters, Sonny Boy Williamson, Little Walter et consorts.

III. — Les compositeurs noirs de chants religieux avant 1930

— Rév. Charles Albert Tindley (1856-1933), qui composa des church songs dès 1901, les faisant inscrire plus tard à la société des droits d'auteur[1]. En 1916, il publia un recueil intitulé *New Songs of Paradise* (37 morceaux), tellement populaire qu'il fut réédité régulièrement jusqu'en 1941 (sept éditions) avec des standards toujours en faveur aujourdhui comme : *A Better Home, Leave it There, Stand By Me, What Are They Doing In Heaven* et surtout *Storm Is Passing Over* (repris, entre autres, par Marie Knight dans les années 40-50), *We'll Understand It Better And Better By And By* (Roberta Martin, années 50...), *I'll Overcome Someday* qui devint l'hymne officielle des marcheurs pour les droits civiques de Martin Luther King dans les années 60, sous le titre *We Shall Overcome...*

Les compositions de Tindley étaient un mélange subtil d'hymnes à la Dr Watts et d'imagerie populaire noire, construites sur le canevas et sur le climat du blues, avec des blue notes et autres notes altérées, des syncopes, de l'improvisation sur la mélodie et sur les couplets, des rythmes complexes, etc. On les appelle aujourdhui des *evangelistic songs* ou *pre-gospel songs.* Les rares témoignages qui nous sont parvenus parlent de contrepartie sacrée des blues, ne se distinguant de ceux-ci que par les paroles, la structure musicale étant presque identique. En fait c'est sans doute un peu exagéré et on nota rapidement, sur le plan métrique, une tendance et une évolution vers des chants à 16 mesures, alors que les blues classiques sont généralement à 12 mesures.

1. Le *Copyright Act* date de 1909 et l'American Society of Composers, Authors and Publishers (l'ASCAP) fut fondée en 1916. Plus tard, fut créée une autre société de droits d'auteurs, la Broadcast Music, Inc. (BMI).

— Lucie (Eddie) Campbell-Williams (1885-1963) ; son *Jesus Gave Me Water* resta un succès inusable repris au répertoire de douzaines de groupes (les Soul Stirrers, les Davis Sisters...), de même que *In The Upper Room* (immortalisé dans les années 50 par Mahalia Jackson puis par d'autres), etc.

Par ailleurs, en 1886, fut organisée la première Convention nationale baptiste noire d'Amérique (National Baptist Convention) qui joua un rôle capital dans le domaine de la musique religieuse : elle aida des dizaines de compositeurs noirs moins connus ou moins chanceux que Tindley ou Campbell en diffusant leurs gospel hymns au sein de toutes les églises et congrégations qu'elle chapeautait, par le biais de son département musical, fondé en 1900 ; on y retrouva des auteurs comme « Professeur » Britt, S. H. Smiley, Madam J. D. Bushell, Madam Geneva Williams, des prêcheurs comme A. W. Nix et J. M. Gates et bien d'autres encore dont on chante encore les œuvres (modernisées) aujourdhui.

En 1921, ce Sunday School Publishing Board de la National Baptist Convention publia ce que de nos jours on considère encore comme la pierre de touche incontournable de toute l'histoire des musiques religieuses africaines-américaines, sous le titre *Gospel Pearls,* dont l'impact fut comparable à celui de l'hymnaire de Richard Allen en 1801. C'était un recueil de 165 chants de compositeurs blancs (D[r] Watts, John Wesley avec *Father I Stretch My Hands To Thee,* John Newton avec *Amazing Grace...*) et noirs (Charles A. Tindley, John W. Work, Frederick J. Work...) adoptés sans réserves par toutes les Eglises protestantes d'Amérique, quelle que soit la couleur de leurs fidèles, quelle que soit leur obédience et toutes sectes confondues. Il fallut attendre dix ans de plus pour qu'une nouvelle révolution secoue le monde religieux noir américain avec l'émergence, en pleine Dépression,

des gospel songs modernes sous l'impulsion de Thomas A. Dorsey, comme nous allons le voir.

IV. — Les principaux styles de musique religieuse, africaine-américaine de 1920 à 1940

Dans les années 1920, à la suite du succès de vente des disques de race music, la musique religieuse prit son essor, comme les styles profanes. D'emblée trois genres principaux se partagèrent les faveurs du public :

— Les groupes et chorales de « jubilee songs » et les quartettes masculins (« jubilee singing groups » et « male quartets ») restés fidèles aux hymnes traditionnelles *a cappella,* un rien dépoussiérées, et aux jubilee songs issus des *camp-meetings.*

— Les prêcheurs *(preachers)* officiant dans leurs propres églises et dont les sermons enflammés étaient entrecoupés de chants avec soutien instrumental : piano ou harmonium, voire orchestre de jazz au grand complet avec section mélodique (trombone, tuba, trompette, clarinette, saxophones, cornet...) et section rythmique (guitares, banjo, batterie...). On doit faire une distinction quand même entre les prêcheurs baptistes et les prêcheurs des Eglises sanctifiées et assimilées. On peut leur associer des solistes qui s'exprimaient dans la même veine en s'accompagnant eux-mêmes au piano ou à la guitare.

— Les évangélistes itinérants *(street evangelists* ou *guitar evangelists),* des ménestrels modernes qui allaient d'églises en coins de rues, sillonnant les Etats du Centre et du Sud en chantant les Evangiles *(gospels)* et en s'accompagnant à la guitare, parfois avec un slide ou un bottleneck, un goulot de bouteille ou un tube métallique, permettant des effets de glissando spectaculaires, à l'instar des bluesmen dont ils ne se différenciaient que par les textes des chants et par l'endroit où ils se produisaient. Certains artistes de cette

catégorie jouèrent même un double jeu par le biais de pseudonymes tantôt *gospel evangelists* pour les uns, tantôt *chanteurs de blues* pour d'autres ou pour une maison de disques...

V. — Les jubilee singing groups

Ces chorales de trois à douze membres ou plus restèrent fidèles aux hymnes du Dr Watts, de John et Charles Wesley, de John Newton, de Richard Allen, etc., et certains groupes perpétuèrent fidèlement la tradition établie par les Fisk Jubilee Singers à la fin du XIXe siècle : ils étaient formés eux aussi de professeurs et d'étudiants d'écoles supérieures, chantant *a cappella* et se produisant en public pour financer leur collège ou leur université. Ainsi Biddle University Quintet (enregistrements en 1920), Rigoletto Quartet of Morris Brown University (1926), West Virginia Collegiate Singers (1927), Livingstone College Negro Male Quartet (1927), Rust College Quartet et Rust College Students (1927-1939), Campbell College Quartet (1930), New Orleans University Glee Club (1927), Pace Jubilee Singers (1927), Southern University Quartet (1935), Liberty High School Quartet (1939), Utica Institute Jubilee Singers, etc.

Ils privilégièrent un certain classicisme occidental, une recherche esthétique qu'appréciait davantage le public blanc cultivé... et riche ! Peu de chorales et de quartettes de ce style ont bénéficié de rééditions en microsillons ou en disques compacts à ce jour...

D'autres se placèrent davantage dans la ligne commerciale du grand précurseur, le Dinwiddie Coloured Quartet (1902), visant la clientèle noire et chantant *a cappella* ou, à l'occasion, avec un discret soutien instrumental comme le Mound City Jubilee Quartet (1935), les Old Time Jubilee Singers (1927), les Belmont Silvertone Jubilee Singers (1935), le Missouri-

Pacific Diamond Jubilee Quartette (1927) et beaucoup d'autres groupes encore dont les carrières discographiques furent plus ou moins courtes voire éphémères ou, au contraire, longues et fructueuses grâce à leur professionnalisme, à leurs qualités artistiques, à leur aptitude à changer au gré des modes, etc., comme les Alabama Four (1927), le Biddleville Quintet (1926), les Capitol City Four (1938) et autres Alphabetical Four (1938)..., mais surtout les Mitchell's Christian Singers (1934 à 1940) ainsi que les prestigieux quartettes masculins de Virginie et de l'Alabama dont on va parler après avoir précisé que ces jubilee singing groups ne firent guère d'émules et que ce style de musique religieuse noire américaine avait quasiment disparu à la veille de la seconde guerre mondiale ou, à tout le moins, évolué vers celui des male quartets dont le succès est encore vivace de nos jours sous le nom de « hard gospel quartet style »[1].

VI. — Les Male Quartets

Il y eut, dans les années 20 et 30, deux pépinières extraordinairement fécondes en quartettes de talent, l'une était située en Alabama, dans le comté de Jefferson, avec comme centres importants les villes de Birmingham, Bessemer, Fairfield... et son influence se manifesta dans tout le Sud-Ouest et dans le Midwest ; l'autre était en Virginie, dans la région de Tidewater, à Dunham, Norfolk... avec, en gros, la même sphère d'influence, en sus de la côte Est. En Alabama, tout commença avec l'arrivée et l'installation de R. C. Foster, un chanteur de negro spirituals classiques, façonné au Tuskegee Institute par le

1. L'appellation « quartette » a plus de rapports avec le style musical qu'avec le nombre de chanteurs, lequel peut être de deux, trois, quatre ou plus ! C'est un style *a cappella* où des voix de tessitures différentes s'harmonisent au mieux (ténor, baryton, basse, soprano...).

P[r] Vernon Barrett. Il forma et entraîna les Foster Singers qui n'eurent jamais l'occasion de réaliser des enregistrements mais chacun de ses membres devint à son tour professeur de chant et ils contribuèrent[1] à l'entraînement vocal et à la formation de groupes prestigieux comme les Birmingham Jubilee Singers de Charles Bridges (dès 1925), les Famous Blue Jay Singers de Silas Steele, les Heavenly Gospel Singers, les Four Great Wonders, les Sterling Jubilees of Bessemer, les Ravizee Singers du Rév. Isaac Ravizee (Birmingham, 1937)...

En Virginie, c'est une région grande comme un mouchoir de poche qui, curieusement, vit se former un nombre incroyable de quartettes masculins de grand talent sous l'impulsion initiale du Norfolk Jubilee Quartet (1923) dont le répertoire abordait aussi le domaine profane (sous le nom alors de Norfolk Jazz Quartet). On enregistra ainsi la formation du Silver Leaf Quartet of Norfolk (1928-1930), de l'Excelsior Quartet, du Monarch Jazz / Jubilee Quartet of Norfolk, des Dunham Jubilee Singers, du Bright Moon Quartet, du Morris Brown Quintet et autre Golden Gate Quartet (toujours en activité). Ce sont des membres ou des émules de ces groupes qui fondèrent les grands quartettes destinés à résister à l'épreuve du temps et de la guerre et à poursuivre leurs activités après 1945, comme les Selah Jubilee Singers (débutant en 1939), les Five Soul Stirrers of Houston (1936) et les Dixie Humming Birds (1939), soit en continuant la grande tradition des chants *a cappella,* soit, au contraire, en adoptant piano, guitares et batterie en soutien instrumental, comme on le verra.

1. Les répétitions se passaient presque toujours dans l'arrière-boutique de coiffeurs locaux ; c'était le point de rencontre privilégié des hommes, ils pouvaient y cancaner à l'aise... et chanter !

Quelques compagnies de disques ont commencé à rééditer les enregistrements de ces Male Quartets[1].

VII. — « Shouting preachers » (prêcheurs et sermons « hurlés »)[2]

1. **Les prêcheurs baptistes et leurs congrégations.** — Dès le début de l'évangélisation, au XVIII^e siècle, les pasteurs et prêtres noirs exercèrent une influence considérable sur leurs communautés ; c'est de leur corporation que sortirent nombre d'intellectuels (écrivains, musiciens...) et tous les leaders politiques influents, de Richard Allen au XIX^e siècle à Martin Luther King hier et à Jesse Jackson aujourdhui. Dans le domaine musical, ce sont les Eglises baptistes et sanctifiées qui ont joué le rôle le plus important.

Traditionnellement, le pasteur fut le porte-parole du groupe qui le choisissait comme guide spirituel sur la base de son charisme personnel et de ses qualités intellectuelles ; la plupart du temps il était issu de ce groupe et il en partageait les idéaux, il avait les mêmes préoccupations ; sur le plan social et politique, il servait le plus souvent d'intermédiaire avec l'*establishment* blanc, il était le tampon et réglait les conflits ; sur le plan moral et spirituel, il trouvait les mots qui consolent, qui balayent les doutes, qui permettent de « traverser cette vallée de larmes avec résignation » et de « se préparer à une vie éternelle de bonheur et de félicité » par le biais de la prière, de la musique, des chants inspirés... et des sermons enflammés.

En tout temps en effet, les sermons furent appréciés des ouailles noires et malgré un frein inattendu des

1. Discographie sélective : on consultera avec profit les catalogues *Clanka Lanka* et *Gospel Jubilee Records* (Suède), *Alabama Traditions, Herwin et JEMF* (Etats-Unis), *(Gospel) Heritage* (Interstate Ltd.) (UK), *Wolf, Eden, Document, Blues Document* (Autriche), *HK* (Hollande), etc.
2. *Idem* + *Yazoo, Herwin, Blues Classics...* (Etats-Unis).

compagnies de disques dont les dirigeants (blancs) craignaient peut-être le contre-pouvoir des prêcheurs noirs qui auraient pu relayer des critiques sociales et raciales plus ou moins virulentes par ce biais, il était inéluctable que des enregistrements de sermons inondassent le marché tôt ou tard, tard en l'occurrence puisque le premier sermon enregistré parut en 1925 seulement sous étiquette Columbia ; il était l'œuvre de Calvin P. Dixon, surnommé le « Black » Billy Sunday. Dixon eut un succès très relatif mais il ouvrit la voie à une foule de prêcheurs baptistes appelés à connaître une renommée flatteuse comme le Rév. J. C. Burnett de Kansas City (dès 1926) et surtout le Rév. J. M. Gates d'Atlanta qui enregistra pour Columbia Records dès 1926 également et dont la carrière se prolongea avec succès jusqu'en 1941 !

Un bon prêcheur se devait évidemment de réunir un ensemble de qualités bien déterminées pour déclencher un réflexe d'achat de ses disques qui jouât non seulement sur les membres de sa propre congrégation mais aussi sur des fidèles vivant à des kilomètres de là et conquis soit à l'audition d'un programme de radio soit à l'écoute du disque, au drugstore du coin... Il y fallait une part d'art oratoire, associée à une élocution plaisante, à un timbre de voix enjôleur, à un pouvoir magnétique de séduction — exercer une véritable attraction sexuelle sur les très nombreuses paroissiennes — à une façon d'alterner chants et diatribes tonnantes, bref un charisme certain assaisonné d'une dose de ferveur, d'un zeste de bon sens pragmatique voire d'humour leste ou de bon aloi, en usant d'un langage fleuri mais populaire au service d'un torrent verbal occasionnel et un sens dramatique exacerbé, et encore une « aura » qui en imposait, qui forçait le respect, l'admiration voire l'amour physique...

C'était beaucoup pour un seul homme — ou pour

une femme ! — et pourtant les lauréats ne manquèrent pas ! Le succès remporté par les disques du Rév. J. C. Burnett incitèrent toutes les compagnies de disques du temps ayant des *race series* à exploiter ce créneau et des douzaines d'artistes eurent accès aux studios d'enregistrement.

En 1926, une demi-douzaine de prêcheurs avaient produit des disques ; en 1927 ils furent plus de 30 et, entre 1926 et 1938, on grava plus de 700 sermons hurlés par 70 artistes différents, dans des centres urbains comme New York, Chicago, New Orleans ou Dallas et dans les régions rurales du Mississippi, de la Louisiane, de l'Alabama, de la Georgie, du Texas et de la Caroline du Sud, surtout...

Le record absolu fut atteint par le Rév. J. M. Gates lequel, entre avril 1926 et octobre 1941, enregistra plus de 200 faces pour une vingtaine de compagnies différentes, à Atlanta même où il officiait dans sa propre église mais aussi à La Nouvelle-Orléans, à Memphis, à New York et ailleurs, son succès phénoménal l'amenant à sillonner l'Amérique tout entière.

Beaucoup d'autres prêcheurs baptistes s'attirèrent les faveurs des foules, comme le Rév. Sutton Griggs (Memphis, 1928), le Rév. Jim Beal (Mississippi), les Rév. Gipson, McGee, Beaumont, Ed Campbell, W. M. Mosley, S. J. Worrell, C. F. Thornton, B. L. Wrightman, J. M. Milton, J. F. Forest (Alabama) ou encore R. M. Massey (Mississippi) avec un retentissant *Old Time Baptism* (1928), un sermon sur le baptême par immersion mais le plus célèbre et le plus prolifique, après le Rév. Gates, fut un pasteur de l'Alabama dont la carrière commença en 1927 : le Rév. A. W. Nix qui enregistra à New York un mémorable *Black Diamond Express to Hell* suivi de perles de même genre.

Mais, à quelques exceptions près, ces prêcheurs partageaient la même répugnance que les dirigeants et

guides spirituels de l'Eglise baptiste noire à l'égard des instruments de musique, non admis à l'intérieur de leurs églises et donc presque toujours absents aussi de leurs enregistrements ! Par contre, d'autres sectes religieuses n'eurent pas du tout cette attitude et favorisèrent leur usage en toutes occasions ; ce fut le cas dans les Eglises sanctifiées et pentecôtistes (COGIC, Holiness, Sanctified, Pentecostal...) issues du schisme provoqué par le Rév. Charles H. Mason à Memphis à la fin du XIX[e] siècle, comme on l'a vu plus haut. Leur legs musical fut on ne peut plus précieux et on en a réédité quelques échantillons[1].

2. **Prêcheurs et chanteurs/instrumentistes des Eglises sanctifiées.** — Les sectes sanctifiées professaient un retour aux sources, un retour à la « doctrine de la perfection » faisant suite à une « révélation/possession » du Saint-Esprit *(Holy Ghost)* rendant possible « un réveil aux vraies valeurs religieuses » *(Get religion)* et à une nouvelle « grâce » ou « bénédiction » *(second blessing)*, qui équivalait à une nouvelle naissance *(to be born again)*, gage de salut *(to be saved)* ; les adeptes de ces cultes étaient alors sauvés et devenaient des saints de leur secte *(sanctified)*. Il leur suffisait de la conviction intime d'avoir bel et bien vécu cette expérience spirituelle d'un entretien avec le Saint-Esprit, avec Dieu ou un saint suivie de « révélations » pour être sauvés à leur tour ; ils devaient décrire leur aventure intérieure à leurs coreligionnaires, avec force détails et conviction, pour entrer d'office dans le cercle des saints et aider et guider ceux qui n'en étaient pas encore passés par là.

De nombreuses sectes différant sur des points de

1. Cf. catalogues *Truth, Roots, Wolf, Eden, Document, Blues Document* (Autriche) ; *Yazoo, Origin, Herwin, Blues Classics* (Etats-Unis) ; *HK* (Hollande), etc.

doctrine et avec leurs caractéristiques propres se créèrent mais toutes prônaient :

— la glossolalie (*to speak in tongues,* parler en des langues inconnues) en tant que manifestation orale tangible de la grâce du Saint-Esprit accompagnant la possession extatique et la catalepsie expérimentées par les impétrants ;
— la danse *(holy dancing)* ;
— l'accompagnement instrumental des chants religieux *(make a joyful noise unto the Lord).*

La plus populaire de toutes ces sectes fut la Church of God in Christ (COGIC) et son succès ne se démentit jamais ; un recensement de 1970 dénombra plus de 425 000 membres pour cette seule secte.

C'est à Elder J. E. Burch que revint l'honneur d'être le premier artiste sanctifié à enregistrer. Cela se passa à Atlanta, en Georgie, en 1928, avec un accompagnement de tambourins, de guitare, de batterie et de claquements de mains syncopés. Elder Burch fut suivi, la même année, à Memphis, par le Rév. E. S. « Shy » Moore, lors d'un périple de recherche de talents organisé par la compagnie Victor et qui découvrit aussi le pasteur baptiste Sutton Griggs (s'exprimant, lui, *a cappella* comme on l'a vu plus haut) ; ensuite, il y eut Elder Bryant à Memphis encore en 1929. Moore et Bryant donnèrent aux Jug Bands[1] de Memphis l'occasion d'accompagner sermons et chants sacrés avec des combinaisons d'instruments aussi divers que piano-guitare-jug (Rév. Moore), harmonica-guitare-mandoline ou jug-guitare-washboard[2], et

1. Jug, c'est une cruche en terre cuite dans laquelle on souffle en rythme, pour produire un son. Il en existe de toutes formes et de toutes tailles.

2. *Washboard :* planche en bois avec des rainures sur laquelle on frotte avec des objets métalliques, des dés à coudre au bout des doigts, un décapsuleur...

même cornet-orchestre de jazz style New Orleans (Rév. F. W. McGee).

Des dizaines d'autres artistes se révélèrent encore dans les églises sanctifiées du Sud, à Jackson (Mississippi) ; ainsi Elder Curry, un chanteur guitariste qui bénéficia du soutien efficace du chanteur-pianiste Elder Charles Beck — ce dernier imprimait aux enregistrements un rythme de piano ragtime des plus plaisants — en Oklahoma avec le Rév. Ford Washington McGee et la pianiste Arizona Dranes qui s'installèrent à Chicago en 1925 et enregistrèrent en 1926 le mémorable *Lion of the Tribe of Judas* pour la compagnie Okeh avec les « COGIC Jubilee Singers ». Ce fut le début d'une longue et prestigieuse carrière pour le Rév. McGee qui grava plus de 40 titres pour la compagnie Victor avec un pianiste, le Rév. D. C. Williams, une section d'instruments à vent et une autre d'instruments à cordes[1], tandis qu'Arizona Dranes, la pianiste aveugle, poursuivit de son côté une très belle carrière personnelle comme soliste et comme accompagnatrice[2].

VIII. — **Les prêtresses sanctifiées. Des femmes bien en chaire**

Se démarquant en cela des Eglises baptistes et méthodistes, les Eglises noires sanctifiées donnèrent à des femmes l'occasion de prêcher, à l'égal des hommes, même si assez peu d'entre elles furent invitées en studio d'enregistrement. La première à connaître cet honneur

1. Rév. F. W. McGee, 1927-1930, *Sermons with Congregational Singing and Jazz Band Accompaniment,* Eden Records (Autriche), Lp ELE 1-200 ; et ELE 12-200 (avec Rév. D. C. Rice et les Southern Sanctified Singers). Avec les pasteurs baptistes, Rév. J. M. Gates et Rév. A. W. Nix, ce sont les Rév. F. W. McGee et D. C. Rice qui, au sein du mouvement COGIC, furent les plus grands vendeurs de disques de toute l'histoire des chants religieux africains-américains d'avant 1945. A eux quatre, et de loin, ils ont le plus enregistré et le plus vendu de disques.

2. A. Dranes, 1926-1928, *Barrel House Piano with Sanctified Singing,* Herwin Records (Etats-Unis), LP 210.

fut l'évangéliste R. H. Harris surnommée « The Lady Preacher » ; cela se passa à Chicago en 1927, à la Pentecostal Mission, et elle grava quelques faces avec ses « Pentecostal Sisters ». La même année, à Chicago toujours, le Rév. Leora Ross de la Church of the Living God s'imposa à son tour avec, parmi d'autres titres, un très intéressant *God's Mercy to Colonel Lindbergh* illustrant les emprunts de plus en plus fréquents à des faits d'actualité comme points de départ à des exhortations et à des diatribes de circonstance.

Les fidèles — et les acheteurs de disques — ne purent évidemment pas s'empêcher de comparer la puissance d'expression, la conviction, le charisme de ces prêcheuses et ceux de leurs homologues masculins et si quelques artistes souffrirent un peu de ces comparaisons, d'autres relevèrent le défi haut la main, avec succès. Certaines allèrent même jusqu'à susciter un enthousiasme et un engouement identiques voire supérieurs ; ce fut le cas de Saintest Anna Grinstead, Sister Ora Miller, Jessie May Hill, de Rév. Sister Mary Nelson, de Sister Cally Fancy et de Missionary Josephine Miles, un pseudonyme à peine voilé pour une chanteuse de vaudeville et de blues classique des années 20, Josie Miles[1] ! etc.

IX. — Prêcheurs de pacotille (Jack-leg preachers, so-called preachers) et chanteurs de gospel blues

A côté des prêcheurs, instrumentistes et chanteurs dûment inscrits et enregistrés dans une église ou dans une secte bien déterminée, il y eut aussi des indépendants et des marginaux, des artistes itinérants sans attaches, à commencer par des Jack-leg preachers que

1. Cf. *Preaching the Gospel* (1927-1931), Wolf Records (Autriche), Lp WSE-139, et *Sanctified Country Girls* (1927-1931), Wolf Lp WSE-119.

démangeait le besoin de prêcher et de convertir, sans être passés par le moindre séminaire ou la moindre école du dimanche *(sunday school)*, ordonnés par eux-mêmes, sans la moindre caution officielle et recrutant leurs ouailles par la seule force de leur persuasion, un jour ici, le lendemain à des miles de là... Rarement admis dans les églises rencontrées au hasard des étapes, ils se rabattirent plutôt sur les coins de rues, les parcs municipaux, les marchés publics ou le parvis des édifices religieux, attirant la foule par leur fougue, leur allant, leur bagout, les qualités de leur dialectique... et de leur musique ! Les plus populaires furent ceux qui étaient capables d'alterner sermons et chants syncopés, accompagnés d'un instrument tel que guitare, banjo, tambourin, dulceola... Certains se cantonnèrent dans un répertoire strictement religieux mais la plupart des artistes de cette catégorie ayant réussi à se faire un nom-du-disque, à attirer l'attention des chercheurs de talent et à forcer les portes des studios d'enregistrement, furent en fait des musiciens polyvalents ou à « double face », chanteurs de blues profanes un jour et chanteurs religieux un autre... Toutefois, pour rencontrer l'hypocrisie générale du temps rendant antinomiques « blues » (musique du diable / *devil's music*) et « gospel hymns », ils se choisirent des pseudonymes plus ou moins transparents, leurs admirateurs n'étant pas toujours dupes, mais les apparences étaient sauves et tout le monde était content... On a déjà cité le cas de Josie Miles, grande chanteuse de blues et de vaudeville des années 20, « sauvée » et « née à nouveau » dans les années 30 et tout aussi célèbre qu'avant, sous le nom de Missionary Josephine Miles, mais il y eut surtout des so-called preachers comme Washington Phillips[1] s'accompagnant au dulceola (une variante de dulci-

1. *Agram Blues* (Nederland), LP 2007 ; *Denomination Blues / Document* (Autriche), DOCD 5054 ; *Storefront and Streetcorner Gospel* (1927-1929).

mer, inventé par Phillips) avec des enregistrements comme *Denomination blues* (Dallas, 1927) mais aussi *I am born to Preach the Gospel* (Dallas, 1928) — un plaidoyer *pro domo* — un don inné pour les prêches justifiant à ses yeux son refus de passer par le circuit normal des sunday schools et séminaires divers. Avant lui, le chanteur guitariste Sam Jones avait produit, en 1924 déjà, un *Lord don't you Know I have no Friend like You* accompagné à l'harmonica, avant de se faire connaître comme songster (auteur de chansons) et comme bluesman avec des titres comme *Turkey in the Straw* (New York, 1924) ou *A Woman gets tired of the same man all the time* (Saint Louis, 1927) sous le nom de Stovepipe n° 1 *(sic !)*.

Fin 1925, Blind Lemon Jefferson, le plus célèbre des chanteurs de blues du Texas, enregistra *I want to be like Jesus in my Heart* et *All I want is pure Religion* (Chicago, disques Paramount) sous le pseudonyme de Deacon L. J. Bates. Sam Collins reprit lui aussi *I want to be like Jesus in my Heart* (Richmond, 1927, disques Gennett) en s'accompagnant à la guitare dans le style bottleneck mais il fut aussi le célèbre bluesman de *The Jail House blues* (Richmond, 1927), *Signifying blues* (New York, 1931) et autres classiques du genre... On pourrait ajouter des dizaines de chanteurs et chanteuses de blues à cette liste et pas seulement Julius Daniels, Bessie Smith, Sara Martin, Clara Smith, Robert « Barbecue Bob » Hicks, Sam Butler, Charley Patton (Elder J. J. Hadley) et sa femme Bertha Lee Patton, « Peg Leg » Sam Norwood, Leola Manning, Lillian Glinn, Blind Roosevelt Graves et son frère Uaroy (Jubilee Male Quartet), John Byrd (Rév. George Jones), Josh White (The Singing Christian, 1935), Blind Boy Fuller (Brother George & His Sanctified Singers), Joe McCoy (Hallelujah Joe & Congregation), Blind Willie McTell (1935), Huddie Leadbelly Lebetter, etc.

La crise de 1929 et les années de Dépression qui suivirent furent le théâtre d'un spectaculaire regain de la foi religieuse, avec la naissance officielle des gospel songs modernes (par opposition aux negro spirituals du passé) mais aussi du revirement d'une partie de l'opinion publique noire vis-à-vis du distinguo subtil entre « Devil's Music » et « God's Music ». Ainsi, à Chicago un baptiste, le Rév. Emmett Dickinson enregistra un *Is there harm in singing the blues ?,* répondant lui-même « non » à cette question de savoir si « c'est mal de chanter le blues ? » et le Rév. F. W. McGee enregistra lui aussi un *Holes in your pocket* (New York, 1930, disques Victor) au contenu fort profane...

X. — Les évangélistes-à-la-guitare

Outre les Jack-leg preachers et les chanteurs à deux casquettes (blues et chants religieux selon l'auditoire), il y eut aussi les guitar evangelists et les street evangelists au répertoire presque exclusivement religieux, des troubadours itinérants dont le pionnier — et le plus célèbre d'entre eux — fut le Rév. Edward W. Clayborn, fort opportunément surnommé « The Guitar Evangelist » ; il grava plus de trente titres pour la compagnie Vocalion entre 1926 et 1929 mais on ne connaît pratiquement rien de sa vie ni de son destin. Son jeu de guitare rappelait celui des bluesmen du Mississippi par son utilisation de la technique du bottleneck et des effets de glissando qu'il en tirait (comme Sam Collins évoqué ci-dessus). Ses principaux disciples et continuateurs furent Blind Joe Taggart, guitariste lui aussi (parfois accompagné sur disque par Josh White, un guitariste de blues et de folk) tout aussi prolifique avec plus de 30 faces enregistrées, entre 1926 et 1934, pour les compagnies Vocalion, Paramount et Decca... ; Blind Willie Johnson qui grava 30 faces entre 1927 et 1930 à Dallas, New Orleans et Atlanta et devint un des plus

célèbres chanteurs de rues, doté d'une technique de guitare éblouissante, d'une voix étonnante, admirable, cassée, puissante et expressive et d'un répertoire parmi les plus étendus qui soient... un génie dans son domaine, habituellement guidé et accompagné au chant par son épouse, Angeline ; et il y en eut bien d'autres, pour la plupart aveugles ou infirmes[1], mais assez doués sur le plan musical pour attirer l'attention des chasseurs de talent et pour graver quelques titres au moins comme Blind Benny Paris (Atlanta, 1928, pour les disques Victor), A. C. Forehand et sa femme Blind Mamie (Memphis, 1927, Victor Records), Blind Willie Davis (Chicago, 1928 et Grafton, 1929 pour Paramount), Blind Willie Harris (New Orleans, 1929 pour Brunswick), Blind Gussie Nesbitt (Atlanta, 1930 pour Columbia et Decca), etc.[2].

Il faut remarquer que si tous ces groupes, solistes, quartettes et instrumentistes s'étaient éloignés peu ou prou des negro spirituals classiques en ce qui concernait l'interprétation, leur source d'inspiration était restée la Bible et les « audaces » (recours aux instruments de musique, pasteurs/interprètes féminines, emprunts aux musiques profanes, jazz et blues...) restaient limitées aux Eglises sanctifiées ou le fait de marginaux peu nombreux avant 1920, de plus en plus influents, il est vrai, lors des années folles mais qu'il s'agisse des

1. La vie était très difficile pour l'immense majorité des Noirs américains mais elle l'était bien plus encore pour les infirmes, les aveugles, les victimes d'accidents, de la poliomyélite et autres calamités. Pour ceux-là, un talent musical était souvent la seule chance de survie, au sens strict ! D'où le nombre impressionnant d'infirmes et d'aveugles *(blind)* parmi les artistes de blues et des musiques religieuses noires américaines.

2. Cf. les discographies :

— R. M. W. Dixon, J. Godrich, *Blues & Gospel Records, 1902-1943,* Storyville, 3e éd., 1982 ;
— K. Lornell, *Virginia's Blues, Country & Gospel Records, 1902-1943 — an annotated discography,* The University Press of Kentucky, 1989 ;
— R. Laughton, C. J. Hayes, *Gospel Records 1943-1969, A black music discography,* London, Record Information Services, 1993..

groupes, des prêcheurs ou des évangélistes itinérants, ils traitaient encore souvent de Moïse, du Jourdain et de Nabuchodonosor et accessoirement de la Crucifixion du Christ, de Marie-Madeleine, des Noces de Cana et de la Résurrection ; ces thèmes étaient appelés à prendre le dessus à partir des années 30...

Par ailleurs, l'exubérance et la vitalité des fidèles noirs comparées au calme et à l'inertie émotionnelle des fidèles blancs ne doit pas nous masquer le caractère conservateur et immobiliste des hiérarchies religieuses en général, quelle que soit leur couleur ; elles ont régulièrement présenté une résistance au changement, un frein puissant à toute innovation et à toute initiative dérangeante, ce qui explique d'ailleurs le phénomène des sectes, par le départ de tous les mécontents et des progressistes qui font schisme.

Chapitre IV

ENTRE-DEUX-GUERRES. DEUXIÈME PARTIE (1930-1940). LA CRISE DE 1929. LES ANNÉES DE DÉPRESSION

I. — Musiques religieuses noires et Dépression

La décennie prodigieuse des années folles, les Roaring Twenties, le Jazz Age de Francis Scott Fitzgerald et de Gatsby le Magnifique se terminèrent en catastrophe : le krach boursier de 1929 inaugura les années noires de la Dépression[1], une période de misère et de pauvreté où les Noirs, une fois de plus, furent les plus durement touchés ainsi que, par ricochet, les compagnies de disques. Le pouvoir d'achat chuta dans des proportions effrayantes et, pour des dizaines de milliers de Noirs, les disques devinrent un luxe inabor-

1. La présidence de Herbert Hoover fut un véritable fiasco et son incompétence un cas d'école ! Son dogme « Aide-toi, le Ciel t'aidera » sous prétexte que toute aide publique eût été la mort de toute initiative privée fut en l'occurrence tout à fait hors de propos. Les résultats ? Ils sont édifiants : en 1930, il y eut 3 millions de chômeurs, en 1932, ils furent 11 millions et, en 1933, 15 millions ! En 1932, 5 500 banques et près de 100 000 PME tombèrent en faillite. On estime à 12 millions le nombre de familles (42 % de la population) dont les revenus chutèrent sous le seuil de pauvreté.

En réaction, les Eglises noires créèrent leurs propres services d'aide sociale ; la Olivet Baptist Church de Chicago par exemple y occupa 500 personnes dont neuf sur dix étaient bénévoles... A noter qu'un opportuniste, Father Divine, fonda à la même époque sa version des « restos du cœur », demandant simplement aux bénéficiaires de ses largesses de voter pour lui... Il fit une belle, mais courte, carrière politique.

dable ; l'industrie phonographique, celle des *race records* en particulier, fut touchée de plein fouet, des compagnies périclitèrent et disparurent du marché (Paramount, Gennett, Superior, etc.), d'autres réduisirent drastiquement leur production, d'autres encore furent absorbées par leurs concurrents (Okeh par Columbia, etc.) et c'est entre 1931 et 1934 que la situation fut la plus dramatique, la production de *race records* tomba au plus bas et, en ce qui concernait la musique religieuse, on put dire que c'était moins mauvais que pour le blues et pour le jazz mais il fallut attendre la période post-1945 pour retrouver une situation florissante[1]. A signaler toutefois le grand succès, en 1934, de quelques *guitar evangelists* et aussi, pendant toutes les années 30, le succès exceptionnel de quelques *male quartets* comme les Mitchell's Christian Singers, sur Vocalion, les Heavenly Gospel Singers, sur Bluebird et le Norfolk Jubilee Quartet, sur Decca. Plus tard, il y eut encore le Petrillo ban de 1942 à 1944, c'est-à-dire l'interdiction de presser des disques, le plastique *(shellac)* étant réservé en priorité aux besoins de la guerre. Cela renforça le marasme général, mais cette table rase déboucha, après 1945, sur une vitalité sans précédent d'une industrie du disque dopée par la facilité et le faible coût des enregistrements, par une demande qui explosa littéralement et par l'apparition d'une multitude de petites compagnies indépendantes, les *indies,* qui se mirent à enregistrer à tour de bras comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

Ajoutons qu'en ce temps-là, le disque n'était pas encore la source principale des revenus des artistes comme ce peut l'être aujourdhui ; c'était au mieux une carte de visite, *recording artist,* et la période de la

1. Voir R. M. W. Dixon et J. Godrich, *Recording the Blues,* Blues Paperbacks, Studio Vista, 1970.

Dépression ne fut pas aussi catastrophique pour eux que pour les compagnies de disques, ils vivaient surtout des concerts, galas, représentations et prestations diverses lesquels, crise ou pas crise, furent presque aussi nombreux et abondants... Les musiciens de jazz et de blues furent encore plus gâtés avec toutes les stations de radio qui se les arrachaient, comme les clubs, music-halls et salles de danse ; ce fut un peu moins évident pour les tenants des musiques religieuses mais la radio et les églises pourvurent à leurs besoins...

II. — De « bonnes nouvelles » en temps de disette (« Good news... in bad times »)

S'il n'y avait plus d'argent pour le superflu (les disques) et parfois même pour l'indispensable (la nourriture, les vêtements, le loyer...), toutes les Eglises des ghettos noirs urbains firent en sorte, dans la mesure de leurs moyens, de suppléer aux carences du système ; ouvertes, accueillantes, elles distribuèrent vêtements et nourriture aux nécessiteux et s'occupèrent des vieux et des malades. Par la même occasion on y chanta avec ferveur et on commença à y dialoguer de plus en plus familièrement avec Dieu, Marie, Jésus et les Saints Apôtres ; on en arriva à se défouler en leur faisant des reproches quant à la dureté des temps et à leur demander, en chansons, conseils et consolation pour les malheurs endurés, protection, aide et soulagement dans l'adversité. Une tendance générale se dessina auprès des prêcheurs, des leaders de congrégations, des compositeurs de spirituals et d'hymnes ainsi que dans le chef des interprètes, celle de privilégier et de mettre en avant les bonnes nouvelles d'un futur proche, destinées à annuler les effets déprimants de la crise économique et, à tout le moins, à faire prendre en patience ces temps de vaches maigres, ces temps durs, le slogan

à la mode devint « Good news... in bad times ». A cet effet, les Evangiles supplantèrent la Bible comme source principale d'inspiration !

Au placard Daniel et ses lions, Samson et Dalilah, les murs de Jéricho, Noé et son arche, les pharaons et l'Egypte... Bienvenue à Jésus et au Saint-Esprit, on les apostropha, on écrivit des chants les mettant en scène et parlant des pauvres, des opprimés, des abandonnés, de leurs avatars et de leurs espoirs. Le caractère décidément urbain de ces nouveaux chants se marqua d'emblée par une influence accrue et délibérée des grands mouvements musicaux noirs et populaires de l'époque... Ils étaient profanes ? La belle affaire ! Les syncopes du ragtime et du jazz, les notes altérées et les paroles à double sens du blues déteignirent sur les chants d'église et, par ricochet, la musique africaine ancestrale itou, avec son canevas appel-réponse, la prédominance des rythmes sur les mélodies et la complexité de ces rythmes, son utilisation des mouvements du corps et du corps lui-même comme instrument de résonance, son caractère convivial et collectif, etc.

En outre, le piano devint l'instrument de base des groupes musicaux attachés à chaque congrégation et à chaque Eglise, même en dehors des sectes sanctifiées. Encore fallait-il un catalyseur pour déclencher, mettre en forme et accélérer ce mouvement de rénovation ; il était là, à Chicago, il portait un nom et il allait donner ses lettres de noblesse à ce style musical nouveau par ses sources d'inspiration et par ses techniques vocales et instrumentales, c'était Thomas A. Dorsey, le « Professeur » Dorsey. Né en 1899, il était grand et mince, élégant, il portait beau et était réservé, ses manières étaient douces, voire timides (mais méfiez-vous de l'eau qui dort !) ; il affectionnait d'ordinaire un air de modestie de bon aloi mais il était déjà célèbre depuis 1924-1925... comme pianiste de bastringue et comme bluesman, spécialiste de chants érotico-porno-

graphiques avec son vieux complice Hudson Whittaker (« Tampa Red ») ! Lourds handicaps on en conviendra mais qu'il surmonta par sa volonté inébranlable et par sa rectitude morale après avoir été *sauvé* à son tour, ce que chacun finit par reconnaître, mais qui ne le destinaient pas vraiment au rôle clé d'innovateur et d'homme providentiel de la musique religieuse africaine-américaine. Et pourtant...

III. — Thomas Andrew Dorsey. Le père de la musique gospel moderne[1]

Dorsey naquit en Georgie en 1899. Son père était un pasteur baptiste de la vieille école qui ne jurait que par les hymnes du D[r] Watts, de John Newton et des frères Wesley ; il s'occupait de sa petite congrégation rurale et portait la bonne parole aux quatre coins du comté ; il travaillait aussi comme ouvrier agricole sur une plantation de Villa Rica pour élever sa petite famille mais sa vocation était de prêcher et il allait partout où on l'invitait ; il y emmenait souvent son fils Thomas, lequel apprit à jouer du piano pour accompagner les offices et se révéla rapidement assez doué pour être sollicité à gauche et à droite dans des soirées aussi profanes que privées et arrosées de *moonshine, white lightnin* et autres *canned heat*[2] (whiskies maison des bouilleurs de cru). Il y joua évidemment la musique du diable, le blues, au grand dam de son père, le Rév. T. M. Dorsey, qui tenta de s'y opposer mais fut vite dépassé par les événements et dut se résigner à l'inéluctable. Quand Thomas eut onze ans, la famille Dorsey alla s'installer à Atlanta où les possibilités d'embauche pour le père étaient plus nombreuses et

1. M. W. Harris, *The Rise of Gospel Blues - The Music of Thomas Andrew Dorsey in the Urban Church,* Oxford University Press, 1992.
2. « Clair de lune », « éclair blanc », « chaleur en boîte » !

plus lucratives mais là-bas, Thomas fut rapidement entraîné dans le circuit des théâtres de vaudeville et il prit l'habitude d'y gagner quelques sous en jouant des rags, des chants de vaudeville et des blues.

En 1916, il quitta les siens et alla s'installer à Chicago. Il était alors un pianiste chevronné aussi à l'aise dans un répertoire profane que religieux. En 1921, il s'inscrivit à la Pilgrim Baptist Church de Chicago et écrivit même quelques hymnes pour bien sceller son appartenance à la congrégration et il le fit par conviction religieuse, bien qu'à l'époque il n'ait pas encore été *sauvé* comme il le raconta plus tard... N'oublions pas qu'en 1911 il avait été impressionné par le duo Sankey-Rodeheaver... Son pain et sa vie pourtant il les gagna comme pianiste de boogie woogie et dans des orchestres de jazz et il n'y vit aucune faute ni contradiction. L'année 1921 fut marquée encore par un événement important : Dorsey assista à la National Baptist Convention où il entendit prêcher le Rév. A. W. Nix et, à l'écoute de son *I do, don't you ?* il eut cette révélation au sens où on l'entendait dans l'Eglise baptiste sanctifiée, c'est-à-dire une apparition divine éblouissante qui le marqua à jamais... Il raconta plus tard, en interview :

(I said) « That's what I want to do. He (Rev. Nix) was great, he was powerful, he rocked that convention : shouts, moans, hollers, screaming. I said to myself : that's what I want to do, that's good gospel and I want to be a gospel singer. »

(Je me suis dit) « Voilà ce que je veux faire plus tard. Il (Nix) était formidable, puissant et il faisait vibrer/balancer cette convention : les gens poussaient des gémissements, des plaintes, des exclamations, des cris, etc. Je me suis dit : c'est ce que je veux faire, ça c'est du chant gospel et moi aussi je veux devenir un chanteur de gospels... »

Dans la foulée, il écrivit une hymne qui fut publiée dans le recueil *Gospel Pearls* déjà cité, aux côtés de celles de ses prestigieux aînés, en particulier Charles A. Tindley lequel exerça lui aussi une influence majeure et déterminante sur Dorsey. Si le Rév. Nix lui

donna envie de devenir un chanteur de gospels, le Rév. Tindley l'incita plutôt à bifurquer vers l'écriture de chants religieux, un domaine où il allait exceller au point d'en faire son gagne-pain exclusif... mais plus de dix ans plus tard, après une belle carrière de pianiste de bouge et d'accompagnateur de chanteurs et chanteuses de blues.

1. **Avant la Révérence, Georgia Tom, Tampa Red et les Hokum Blues.** — Avant de pouvoir revendiquer le titre de père de la musique gospel moderne, Dorsey connut gloire et succès avec des chanteuses de blues, Gertrude « Ma » Rainey d'abord, qu'il accompagna au piano, en tournée, entre 1923 et 1926, au sein du Wild Cats Jazz Band et pour laquelle il écrivit des chansons à succès et des blues poignants... Réaliste et pragmatique, Dorsey pensa en priorité à gagner de quoi vivre à l'aise et tant pis si c'était avec la musique du diable, sauver son âme viendrait plus tard. Son mariage le ramena, pour un temps très court, à l'Eglise mais son démon de la musique profane le reprit et il forma un duo appelé à devenir célèbre avec le chanteur guitariste Hudson Whittaker mieux connu sous le sobriquet de Tampa Red, parfois associés tous deux aux Famous Hokum Boys dans un répertoire de blues et de ballades ou rengaines à double sens, parfois franchement pornographiques, au premier degré comme au second degré et bien dans la tradition populaire africaine-américaine, dont le très connu *It's tight like that,* un des plus gros succès de vente de disques de 1929[1].

2. **Les blues baptistes. T. Dorsey et Sallie Martin.** — Tout cela valut évidemment à Dorsey d'être boudé pour un bon bout de temps par les milieux religieux très pudi-

1. Voir *Complete Recorded Works in Chronological Order,* Document DO CD 6021-6022 ; Kansas City Kitty DO CD 6023 ; Famous Hokum Boys (Wolf WB CD 011-012) ; Tampa Red (DO CD 5073 à 5077).

bonds et dont la dent a toujours été plus que dure. Il est même surprenant qu'il ait réussi à surmonter ce handicap et cet ostracisme mais le fait est qu'il y parvint à force de détermination et de talent mais que de rebuffades et d'affronts il eut à subir quand, dès 1927, il proposa ses gospel songs aux Eglises baptistes et sanctifiées de Chicago, du Middlewest et du Sud, soit par correspondance, soit en se présentant en personne aux pasteurs et aux directeurs de chorale. Précédé par sa réputation de mécréant, il se fit, plus souvent qu'à son tour, éconduire comme un malpropre. En 1930, pourtant, le vent se mit à tourner en sa faveur et on commença à faire abstraction de sa (mauvaise) réputation. Il utilisa une technique originale : inviter un des chanteurs de la congrégation qu'il visitait à interpréter son gospel song en l'accompagnant lui-même au piano puis en proposer l'achat au directeur de la chorale ; plus tard il innova encore en organisant un trio féminin entraîné à chanter ses compositions et à l'accompagner dans ses visites de prospection. Ultérieurement, ce trio devint un quartette (à cinq, voire six membres) et par la même occasion, le premier groupe religieux féminin de l'histoire de la musique religieuse noire américaine (*female gospel groups,* voir plus loin). Il fit imprimer les textes et la musique sur de simples feuillets de papier et les vendit aux amateurs pour quelques cents, avec des succès en sens divers au début mais son obstination finit par payer et, en 1930, à la National Baptist Convention de Chicago, il eut l'agréable surprise d'entendre interpréter *If you see my savior,* une de ses compositions, devant des milliers de personnes qui réagirent avec enthousiasme et en redemandèrent. Lancé et reconnu par ses pairs, enfin, il organisa en 1931 la première chorale de gospel songs de l'histoire, avec Theodore Frye, à l'Ebenezer Baptist Church de Chicago et, dans la foulée, il créa la Chicago Gospel Choral Union Inc., avec Theodore Frye et M. Lewis Butts. L'Ebenezer Baptist Church devint la

plus courue de Chicago, chacun voulant entendre les fameux *blues baptistes* que ce Dorsey appelait des gospel songs et, si c'était possible, faire partie d'une de ses chorales, comme une certaine Sallie Martin (née en 1896), laquelle réussit à se faire engager en février 1932 ! Elle passa d'abord inaperçue du compositeur, mais il finit quand même par croiser la route et le regard de cette petite bonne femme énergique qui n'avait pas sa langue dans sa poche et n'hésitait pas à lui dire ses quatre vérités ; il réalisa qu'il avait mis la main sur une perle rare : autant Dorsey était doué pour la musique, la composition et l'inspiration créatrice, autant il était médiocre pour tout ce qui touchait à l'administration et pour tout ce qui concernait les aspects commerciaux de la vaste entreprise qu'il était en train de mettre sur pied : les visites aux clients potentiels, la vente de ses gospel songs, les droits d'auteur à préserver, etc. Même comme chanteur et comme pianiste, il devait reconnaître ses limites face à tous les virtuoses qui venaient lui proposer leurs services. Par contre, en Sallie Martin il découvrit en premier lieu une payse, originaire de Georgie tout comme lui ; de trois ans son aînée, elle était venue d'Atlanta s'installer à Chicago en 1919 ; depuis lors, elle chantait dans des chorales religieuses. Comme chanteuse, elle dégageait un charisme certain et possédait beaucoup de métier même si son registre vocal était limité mais, par ailleurs, elle était un bourreau de travail et une organisatrice hors pair ; en outre, elle avait le génie des relations publiques et le sens des affaires. Dorsey ne s'y trompa pas et il lui confia tout à la fois la direction artistique de ses chorales et toute la gestion commerciale et financière de son empire naissant...

En 1932, ils fondèrent ensemble la National Convention of Gospel Choirs and Choruses Inc. (à l'origine Gospel Singers Convention) qui, depuis lors et jusqu'à nos jours, organisa des rencontres annuelles avec ateliers, tables rondes et concerts où eurent l'oc-

casion de faire leurs premières armes et de se révéler nombre de jeunes talents de l'après-1945.

En 1932 toujours, Dorsey fonda encore la Dorsey House of Music, la première maison d'éditions musicales destinée exclusivement à la publication des compositions religieuses d'auteurs noirs américains, à commencer par les siennes, bien évidemment. Et il fut prolifique : il a écrit plus de 1 000 gospel songs et il en a publié plus de la moitié...

3. **Les gospel songs...** — Bien qu'inspirés des vieilles hymnes du XIX^e^ siècle et des *inspirational songs* de Charles A. Tindley, les gospel songs de Dorsey étaient originaux, modernes, attrayants et aptes à susciter l'engouement de ses coreligionnaires :

Sur le plan des textes : Dorsey voulut à tout prix faire passer un message d'espoir et d'optimisme, communiquer une joie exceptionnelle en des temps exceptionnellement durs — on était, répétons-le, en pleine période de dépression économique et de chômage — avec un langage simple, direct et poétique à la fois.

Sur le plan instrumental, il fit librement appel aux structures harmoniques et mélodiques du blues, privilégiant et amplifiant toutes les rétentions africaines, l'improvisation, les syncopes et toute la lyre, aidé en cela par son expérience toute récente de pianiste de jazz et de blues, comme il l'a dit en interview :

This rhythm I had, I brought with me to gospel songs. I was a blues singer and I carried that with me into the gospel songs... Gospel songs come from prayer, meditation, hard times and pain...

(Ce rythme que j'avais en moi, je l'ai incorporé aux chants gospel ; j'étais un chanteur de blues et j'ai amené tout cela dans les gospel songs qui sont issus de la prière, de la méditation, des temps de misère et de la peine...).

Le succès fut foudroyant, les deux églises de Chicago où le tandem Thomas Dorsey - Sallie Martin travaillait, la Pilgrim Baptist Church avec ses 3 000 sièges et l'Ebenezer Baptist Church, étaient

combles à chacune de leurs prestations et on devait refuser du monde.

On vendit les compositions de Dorsey comme des petits pains et on se mit à les chanter dans toutes les églises noires d'Amérique, avec ferveur, car elles semblaient répondre aux besoins spirituels de tous et surtout des pauvres gens et des miséreux auxquels les Eglises des ghettos fournissaient des biens matériels, vêtements et nourriture, dans la mesure de leurs faibles moyens mais aussi, par le biais des offices religieux et des chants qui y étaient interprétés, le réconfort moral, la force et le courage dont ils avaient bien besoin pour surmonter l'adversité et attendre des jours meilleurs. Pendant ces offices, ils pouvaient, pour de brefs instants, retrouver une certaine dignité et ressentir quelque allégresse, si fugitive soit-elle ; ce répit était bienvenu. Dorsey joua un rôle prépondérant dans ce phénomène collectif et il le fit avec un talent exceptionnel. Il faut dire qu'il fut durement touché lui-même dans sa vie affective personnelle et que cela lui donna des accents on ne peut plus authentiques : en 1932, sa femme mourut en mettant son fils au monde, de même que l'enfant, quelques jours après sa naissance ! Désespéré, il était prêt à tous les découragements et à toutes les folies mais dans un sursaut d'énergie il se reprit et fit passer sa révolte et son chagrin dans l'écriture musicale. Ce jour-là il composa un chef-d'œuvre, *Precious Lord,* le cantique des cantiques, le plus majestueux de toute la musique gospel noire américaine, mélancolique comme un blues et réconfortant comme un spiritual, dédiant sa souffrance et son désarroi à son Dieu :

Precious Lord, take my hand, lead me on, let me stand
I am tired, I am weak, I am worn
Thru the storm, thru the night,
Lead me on to the light
Take my hand, precious Lord, lead me home

Doux Seigneur, prends ma main, guide-moi, aide-moi à faire front, je suis fatigué, je suis faible, je suis brisé ; à travers la tourmente, au-delà de la nuit, conduis-moi à la lumière, doux Seigneur, prends ma main et guide-moi vers la maison.

Ce chant a fait le tour du monde et a été l'objet de centaines d'enregistrements par des artistes blancs comme noirs et il n'est pas un seul chanteur de gospel ou une seule chorale religieuse qui ne l'ait mis à son répertoire.

I don't know anyone that has written songs as heart-searching as « Precious Lord ». They come out of the experience in him, that's what he says. There's no sound that could equal « Precious Lord » ; he wrote it when he was discouraged and his spirit was broken...

(Je ne connais personne qui ait écrit des chants aussi parlants au cœur des gens que ce *Precious Lord* ; il résulte d'une expérience personnelle qu'il a vécue et qu'il raconte ; il n'y a rien qui puisse égaler *Precious Lord* ; il (Dorsey) l'a écrit quand il était découragé et que son esprit était brisé...

C'est Willie Mae Ford Smith qui le dit, elle que l'on appelait affectueusement « Mother » dans les milieux de la musique gospel ; elle connut Dorsey et travailla avec lui, elle savait de quoi elle parlait.

IV. — Les héritiers et les disciples de T. Dorsey

Sallie Martin, Roberta Martin, Ward Singers, Willie Mae Ford Smith, Edna Gallmon Cooke, Myrtle Scott, Martha Bass, Brother Joe May, Mahalia Jackson, etc.

I wrote to give them something to lift them out of that Depression ; They could sing at church but the singing had no life, no spirit...

Je me suis mis à écrire pour les sortir de cette Dépression. (Avant) Les gens pouvaient (déjà) chanter à l'église mais ces chants étaient sans vie, sans inspiration...

Voilà ce que dit Dorsey, on dormait dans les églises tant les services étaient mornes et déprimants ! Thomas Dorsey et Sallie Martin y mirent bon ordre, ils rendirent vigueur aux chorales et aux solistes des Eglises noires des ghettos urbains — mais les congré-

gations rurales ne tardèrent pas à suivre leur exemple — ce qu'on y chanta, grâce à eux, fut exaltant et vivifiant, avec des mélodies entraînantes et obsédantes comme des rengaines et des textes faciles à retenir par cœur mais aussi pleins de réconfort moral et d'espoir en un avenir meilleur :

We shall walk through the valley in peace...
Nous traverserons cette vallée (de larmes) en paix.
Hide me in Thy bosom till the storm of life is over, rock me in the craddle of your love Feed me until I want no more, then take me to my blessed home above.
(Cache-moi en ton sein jusqu'à ce que la tempête de la vie (terrestre) soit passée / Balance-moi dans le berceau de ton amour / Nourris-moi jusqu'à satiété / Ensuite prends-moi avec toi dans la maison céleste.)

D'autres artistes leur emboîtèrent le pas et on ne compta plus les chants et les hymnes fustigeant la dureté des temps comme *Hard Times* (Elder Curry, Jackson, Mississippi, 1930, disques Okeh), *Now is the needy time (voici venu le temps de la disette)* par Sister Clara Hudmon (Atlanta, décembre 1930, Okeh), etc., ou conseillant la patience et la foi en des temps meilleurs : *Testify for my Lord is coming back again (Témoigne car le Seigneur va revenir bientôt)* et *I'm gonna wait right here till He comes (Je vais rester ici à attendre jusqu'à ce qu'Il arrive)* par le Rév. D. C. Rice (1930, disques Vocalion)...

C'est ainsi que le duo Dorsey-Martin ouvrit aux gospel songs la voie royale du circuit des chants religieux, ce que le spécialiste Tony Heilbut a appelé « The Gospel Highway » (l'autoroute du Gospel), un circuit jusque-là réservé aux prêcheurs baptistes, aux quartettes masculins *a cappella* et au répertoire biblique (Caïn, Abel, Jacob, Abraham...), dont certains n'hésitèrent pourtant pas à faire preuve d'originalité et de réalisme en faisant des emprunts au nouveau répertoire : en 1931 déjà, The Blue Jays enregistrèrent le *If you see my Savior* de Dorsey...

Le succès aidant, les émules et les disciples se multiplièrent, on y retrouva même des opportunistes qui flairaient dans ce nouveau courant musical une source possible d'argent facile et à leur intention Dorsey écrivit des morceaux allusifs en forme de mise en demeure :

I'm gonna live the life I sing about in my song.
Je vais vivre la vie (de saint) que je décris dans ma chanson.

Un défi en quelque sorte que se gardèrent bien de relever les prédateurs de tout poil encombrant la profession.

Dans ces conditions, Dorsey n'eut que l'embarras du choix pour s'entourer de collaborateurs et de protégés destinés à diffuser ses messages, ses appels à une forme de résignation et de joie sur terre... préfigurant celles de l'Au-delà auprès des Bienheureux.

V. — **Roberta Martin**

Dès 1931, on retrouva dans l'entourage de Dorsey la chanteuse-pianiste Roberta Martin (non apparentée à Sallie) ; elle accompagna la chorale Dorsey-Frye à l'Ebenezer Baptist Church de Chicago mais en 1933, avec l'accord du patron, elle forma son propre groupe, le Martin-Frye Quartet, qui devint, en 1936, les Roberta Martin Singers avec quelques-uns des meilleurs chanteurs de gospel de Chicago : Robert Anderson, Norsalus McKissick, Willie Webb et Eugene Smith. Jusqu'en 1939, elle resta étroitement associée à Dorsey, diffusant et interprétant ses compositions ainsi que les siennes propres, puis elle fonda le Roberta Martin Studio of Music, sa propre compagnie d'éditions musicales et, à partir de 1940, elle élargit son groupe par l'adjonction de quelques chanteuses de talent. Avec ce groupe, elle fit tournée sur tournée jusqu'au début des années 60 avec un succès aussi phénoménal que justifié. Elle a disparu en 1969, laissant le souvenir d'une très grande pianiste de gospel ayant formé le premier chœur mixte de l'histoire de la musique gospel.

VI. — **Willie Mae Ford Smith**

Inlassablement, Dorsey, accompagné de Theodore Frye et de Sallie Martin, sillonnait la Gospel Highway, pour propager ses compositions et créer de nouvelles chorales selon ses conceptions. C'est lors d'une de ces tournées, en 1932, à Cleveland, qu'il apprit la mort de sa femme, en couches, suivie de peu dans la tombe par le fils mis au monde ; désespéré, il écrivit alors son chef-d'œuvre, *Precious Lord.* Il reprit le dessus et après les cérémonies funéraires, il rejoignit ses partenaires pour poursuivre avec eux leur quête de talents. A Saint Louis, il eut l'insigne fortune de découvrir Willie Mae Ford Smith, une chanteuse qui, comme lui-même, avait eu son enfance bercée par les musiques profanes et religieuses en même temps et n'avait pas non plus d'*a priori* négatif sur le blues — la *devil's music.*

Née à Rolling Fork, une minuscule bourgade du Mississippi, comme le célèbre bluesman McKinley Morganfield mieux connu sous le surnom de Muddy Waters, elle grandit à Memphis et, en 1922, elle chanta dans un quartette familial, The Ford Sisters, dans un répertoire de vieux spirituals et d'hymnes traditionnelles ; ce groupe remporta d'ailleurs un joli succès à la National Baptist Convention de 1924 mais la jeune Willie Mae resta longtemps indécise quant au type de carrière musicale qu'elle voulait embrasser ; elle était tout autant attirée par le blues et le jazz, son idole était Bessie Smith, que par les chants religieux. Elle n'avait encore été ni appelée ni élue ni sauvée même si elle continuait à chanter — et avec beaucoup de talent et de ferveur, d'après des témoins — soit en son église de Saint Louis où la famille Ford était venue s'installer, soit dans les conventions baptistes, secouant les fidèles avec sa voix magnifique au registre étendu et avec sa technique vocale très moderne, influencée par la musique des Eglises sanctifiées et par son goût très prononcé pour le blues et pour

le jazz. Elle était une disciple de Thomas Dorsey avant la lettre et d'ailleurs en butte aux critiques des gens bien pensants, avant 1932 :

They said I was bringing the blues into the church... I kept going because that's what the Lord wanted.
(Ils ont dit que j'introduisais le blues à l'église ! J'ai persévéré dans cette voie car c'était la volonté du Seigneur.)

En 1935, ses hésitations s'envolèrent, elle rencontra le couple Dorsey-Martin à Saint Louis et fut conquise d'emblée, acceptant d'entrer dans leur équipe et de travailler avec eux. Elle mit sur pied le Soloists' Bureau de leur association, la Dorsey's National Convention of Gospel Choirs and Choruses. Pour Dorsey ce fut une recrue de choix, chanteuse au talent exceptionnel — avantage décisif sur ses deux partenaires —, elle permit à ceux-ci de donner leur maximum dans leur propre domaine d'excellence : la direction artistique et la gestion financière à Sallie Martin et les compositions musicales à Thomas Dorsey. En outre, Willie Mae était douée d'un flair hors du commun pour répérer les jeunes talents prometteurs et les amener à rejoindre son Soloists' Bureau. C'est ainsi qu'à Washington, elle découvrit Edna Gallmon Cooke qui fit une carrière exceptionnelle avec la compagnie de disques Nashboro de Nashville (Tennessee) dans les années 50 et 60. A Chicago, ce fut Myrtle Smith et, chez elle, à Saint Louis, Martha Bass[1] qui s'illustra au sein des Ward Singers (années 50 et 60) avant de poursuivre une carrière de soliste remarquée, après 1960, pour Chess Records et Brother Joe May dont les enregistrements Specialty (années 50-60) sont de purs joyaux du genre[2], etc., pour ne citer que les plus célèbres des élèves que « Mother » Smith forma et inspira. Nous y reviendrons dans le chapitre sur « L'âge d'Or de la musique gospel ».

1. Mère de la chanteuse soul Fontella Bass.
2. Rééditions sur Ace Records (UK).

C'est sa gentillesse, sa patience, sa tendresse ferme et son savoir-faire qui valurent à Willie Mae Ford Smith son surnom affectueux de « Mother (Mère) » Smith. De manière assez étonnante, c'est seulement à la fin des années 30 qu'elle ressentit vraiment l'appel du Seigneur et qu'elle s'inscrivit officiellement dans une église, la Church of God Apostolic. Entièrement prise par sa passion de la recherche et de la formation d'élèves, par l'écoute de la musique des autres et par son apostolat, Mother Smith enregistra elle-même très peu de disques et la perte est désormais irrémédiable au regard de ses qualités pourtant extraordinaires de vocaliste. Elle fut encore à l'origine d'une innovation fort copiée par la suite par des quantités de chanteurs et chanteuses de gospel : les « sermonettes » ou introductions parlées, plus ou moins longues, de chaque morceau, avant de passer au chant proprement dit.

VII. — **Mahalia Jackson**

Parmi les nombreux admirateurs du tandem Dorsey-Martin dans le Chicago des années 30, il y eut des dizaines d'artistes promis à un avenir plus ou moins brillant et, en particulier, celle que la plupart des amateurs et des spécialistes du style considèrent comme la plus grande chanteuse de gospel de tous les temps, Mahalia Jackson.

Elle naquit en 1911 à La Nouvelle-Orléans dans une famille baptiste très dévote et eut, elle aussi, une enfance bercée par le jazz et le blues autant que par les chants d'église et même si elle eut une prédilection de plus en plus marquée pour ces derniers, elle ne renia jamais les musiques profanes obsédantes qu'enfant elle avait entendues à satiété dans son quartier grâce aux multiples parades et aux musiciens ambulants...

Un jour, comme tant d'autres Noirs du Sud, elle décida d'aller chercher fortune dans le Nord et elle s'ins-

talla à Chicago en 1927 ; elle s'inscrivit à la Greater Salem Baptist Church et devint très rapidement une des meilleures solistes de leur chorale grâce à son admirable voix de contralto et à sa tranquille assurance. Son jeune âge n'en allait pas moins de pair avec un pragmatisme et un réalisme étonnants. Elle savait qu'elle avait **LE** talent et que son Dieu lui permettrait d'atteindre les sommets de la profession, sans connaître le doute ni la fausse modestie. Déjà en 1929, elle attira l'attention de Thomas Dorsey, à l'affût de tous les prodiges, comme on sait, mais le courant passa mal entre eux. Il voulut lui apprendre à chanter et à poser sa voix, elle estima chanter assez bien à son propre goût et à celui de ses déjà nombreux admirateurs car, en plus d'être soliste dans sa chorale, elle faisait aussi partie d'un groupe, les Johnson Gospel Singers, qui remporta beaucoup de succès à Chicago et ses environs mais n'eut pas l'occasion d'enregistrer de disques. Par ailleurs, il ne faudrait pas oublier que c'est à partir de 1932 seulement que Dorsey perça dans le métier et que ses conseils commencèrent à prendre toute leur valeur mais, en 1929, il se trompait en ce qui concernait Mahalia, elle avait un talent naturel et il ne fallait pas l'édulcorer en touchant à ses qualités intrinsèques. Elle le comprit instinctivement et la suite des événements prouva qu'elle avait eu amplement raison de persévérer dans sa propre voie, d'autant plus qu'elle rencontra aussi Willie Mae Ford Smith, laquelle devint son idole et un modèle dont elle accepta plus facilement les commentaires et les conseils judicieux, à partir de 1935.

En 1936, elle épousa un certain Isaac Hackenhull qui voulut lui faire chanter du jazz... le ménage n'y résista pas ! Mahalia ouvrit alors un salon de beauté, après un stage au Scott Institute of Beauty Culture, et plus tard une boutique de fleuriste, pour s'assurer des revenus réguliers, tout en continuant à chanter le gospel et, en mai 1937, elle eut l'occasion de graver quatre

faces pour la marque Decca[1] ; déjà y éclataient son talent et ses qualités vocales et pourtant dix ans se passèrent avant qu'elle ait, à nouveau, une chance d'entrer dans un studio d'enregistrement !

Entre-temps, le monde avait basculé dans la guerre et, à partir de 1946, il fut prêt à faire à Mahalia Jackson le triomphe qu'elle méritait. Elle avait encore pris, si c'était possible, de l'assurance et du métier car de 1937 à 1946, elle fit équipe, enfin, avec Thomas Dorsey qu'elle admirait en tant que compositeur sinon comme professeur de chant et aussi en tant qu'accompagnateur et spécialiste de la Gospel Highway... Il la fit connaître aux quatre coins de l'Amérique et fut son pianiste attitré pendant cette période, de même qu'il écrivit plusieurs chants à son intention dont le fameux *Peace in the valley...*

VIII. — W. Herbert Brewster

Il se passa encore bien des événements dans le petit monde religieux noir américain de l'immédiat avant-guerre. Parmi les compositeurs de gospel songs qui se révélèrent à ce moment-là et avec lesquels il fallut compter après 1945, il y eut W. Herbert Brewster de Memphis dans le Tennessee (né en 1899) ; grand admirateur des chanteuses de blues comme Bessie Smith, Gertrude « Ma » Rainey ou Ethel Waters et du compositeur W. C. Handy dont il voulait devenir l'équivalent dans le domaine religieux, il fut un étudiant brillant et il décrocha des diplômes universitaires (Master of Arts, Doctor of Divinity) et il arriva à faire de Memphis un grand centre de la gospel music, un peu occulté par Dorsey et Chicago bien sûr, mais très renommé quand même. Brewster incorpora les formes et harmonies du blues ainsi que des rythmes de... valse (!) aux gospel

1. Reprises dans l'anthologie *The Truth in the Gospel* (1937-1950), Eden Records (Autriche), LP ELE 10-200.

songs à la Dorsey et, à la fin des années 30, il eut la chance de découvrir une chanteuse capable de chanter ses compositions comme il le voulait ; elle s'appelait T. C. Anderson, mais il la rebaptisa Q. C. Anderson (Q. C. pour Queen Candice of Ethiopia !). Grâce à elle, ses chants furent connus et lui apportèrent la notoriété qu'il méritait. Mais Anderson, tout comme Mother Smith à Chicago, fut plus intéressée par son apostolat que par les enregistrements et elle laissa fort peu de traces sonores de ses qualités d'interprète, hélas... Mais elle eut un fan célèbre dans les années 50, Elvis Presley lui-même qui alla souvent l'écouter dans son église et y apprit peut-être ses fameux mouvements de hanches et quelques gimmicks vocaux...

A la fin des années 40, c'est pour Clara Ward et ses Ward Singers ainsi que pour Mahalia Jackson, entre autres artistes, que Brewster écrivit ses chants les plus renommés, *Surely God is able, How I got over, Just over the Hill, Move on up a little higher...*

IX. — « Battle of Songs » et « divorce » T. Dorsey-Sallie Martin

En 1936, Sallie Martin alla prospecter la Californie pour le compte de Thomas Dorsey et elle fit un triomphe à l'Angelus Temple d'Aimée Semple McPherson, le guru local qui était tout à fait acquise aux innovations à la Dorsey. Une foule de chorales et de solistes vinrent s'ajouter à la cohorte de tous ceux qui étaient gagnés à la cause des gospel songs... Au retour de Sallie à Chicago, Dorsey organisa une *Battle of Songs* à la Chicago Du Sable High School entre Sallie Martin et Roberta Martin, une compétition[1] !

1. Ces *battles* étaient aussi anciennes que le jazz lui-même (les *contests* entre marching-bands à La Nouvelle-Orléans au début du xx[e] siècle) mais d'officieuses et informelles, elles devinrent courantes et codifiées.

Encore une première à son actif et, autre innovation, il fallut acheter un ticket pour y assister ! Jusqu'alors il était bien entendu qu'on ne payait pas pour aller écouter de la musique religieuse à laquelle il était de mauvais goût de reconnaître une valeur commerciale et vénale ; tout au plus fallait-il se montrer généreux lorsque passait le plateau des offrandes, afin de témoigner son admiration pour le ou les chanteur(s) et pour leur prestation mais payer un ticket, fût-ce de quinze cents, c'était une nouveauté choquante et révolutionnaire ! Pourtant cela fonctionna et très bien même car le spectacle était exceptionnel et aucun amateur ne voulut le manquer. Ce fut un régal et, comme prévu, la salle fut comble. En outre ce fut un concours sans gagnant ni perdant[1], chaque artiste donnant le meilleur d'elle-même, l'émulation aidant, mais sans chercher à ridiculiser l'autre et cette formule se mit à faire fureur même et surtout dans le domaine profane : il y eut, après 1945, nombre de « Battle of the Blues », « Battle of Saxophones » et autres « Battle of Drums »...

C'est à partir de ce moment-là et sans qu'il y ait eu de relation de cause à effet, apparemment, que les rapports entre Sallie Martin et Thomas Dorsey prirent un coup de froid et se dégradèrent peu à peu. En cause, la tyrannie masculine un peu condescendante de Dorsey qui jouait facilement au patriarche incontesté : sous des dehors bonhommes, il était autoritaire et peu ouvert à la concertation, on faisait comme il avait dit de faire ou on s'en allait... C'était peu compatible avec

1. Toutefois, il faut éviter de verser dans un aveuglement naïf. Les milieux religieux de la musique furent eux aussi — et restent — le royaume de la jalousie et des coups bas. L'ego des chanteurs et chanteuses de gospel ne laisse rien à désirer à celui des autres et la compétition y est tout aussi féroce que dans le reste du show-business (« I am the best of the best »). Une certaine candeur et une estime réciproque certaine entre les deux Martin les préservèrent sans doute de ces coups bas mais elles furent des pionnières et elles ouvrirent la voie à une pratique où les dérives furent monnaie courante.

la propre intransigeance de Sallie Martin, sa haute opinion d'elle-même et de ses capacités et son besoin d'indépendance de plus en plus fort avec l'âge ; ils se supportèrent de plus en plus difficilement et, en 1940, leur différend se solda par une rupture totale. La notoriété de Dorsey était telle qu'il n'en souffrit pas, son équipe de collaborateurs était suffisamment étoffée et solide pour qu'il ne subisse aucun dommage et que la suite de sa carrière n'en soit pas affectée. Quant à Sallie Martin, elle connaissait par cœur la Gospel Highway, elle connaissait tout le monde dans la profession et elle était, on l'a dit, une remarquable femme d'affaires ; elle fonda alors sa propre maison d'éditions musicales et partit à la recherche de talents pour son propre compte et avec succès puisqu'elle découvrit tout de suite une certaine Ruth Jones, une chanteuse à la voix superbe, un diamant brut à extraire de sa gangue, à tailler et à polir, une chanteuse tellement exceptionnelle qu'elle délaissa bien vite le domaine somme toute faiblement rémunérateur des chants religieux pour le monde bien plus rutilant et rentable du show-business et du Rhythm & Blues triomphant des années 50 où elle fut connue et célèbre sous le nom de Dinah Washington, The Queen of the Rhythm & Blues !

Dans le même temps, Sallie Martin s'associa avec Roberta Martin, malgré ou peut-être à cause de la « Battle of Songs » de 1936. Sallie apporta son expérience et sa connaissance des milieux religieux de tout le Middlewest et des côtes Est comme Ouest. Roberta amena son talent de compositeur et la qualité de son groupe, les Roberta Martin Singers. En parallèle, Sallie dirigea son propre groupe entièrement composé de femmes, le premier de l'histoire des gospel songs, les Sallie Martin Singers. Enfin, elle consolida sa maison d'éditions musicales en s'associant à un partenaire de poids : Kenneth Morris, un autre compositeur au pal-

marès impressionnant et riche en classiques du gospel comme *Dig a little deeper* et en arrangements définitifs de thèmes plus anciens, *Just a closer walk with Thee...* Leur Martin & Morris Publishing House tint le haut du pavé, devint plus que florissante et assura leur fortune matérielle. Au début de la seconde guerre mondiale, il y avait déjà une bonne demi-douzaine d'agences d'éditions musicales religieuses comparables et les trois les plus achalandées étaient celle de Thomas Dorsey (à tout seigneur tout honneur), celle de Martin et Morris et le Roberta Martin's Studio of Music.

X. — **Clara Ward et les Ward Singers**

En 1937, il y eut encore une innovation : la station de radio WLFL de Chicago proposa des *gospel shows* en direct avec les... Dorsey's University Gospel Singers, comme de bien entendu ! Le succès fut tel que l'expérience prit de l'ampleur, surtout après 1945, il est vrai.

En 1937 toujours, Thomas Dorsey et Mother Smith, qui sillonnaient encore infatigablement le pays à la recherche de nouveaux talents, découvrirent le groupe familial de Gertrude Ward entourée de ses filles Clara et Willa, à Philadelphie. Elles étaient des recrues de choix qui, sous l'aile protectrice de Dorsey, se préparèrent à la prestigieuse carrière qui les attendait après la guerre, surtout Clara Ward et ses Ward Singers.

La même année, les compositions de Dorsey furent même adoptées par la concurrence si on peut dire, un prêcheur-évangéliste noir de New York fort prisé, Elder Charles Beck, surnommé The Singing Evangelist, enregistra *Precious Lord* pour la firme Decca, en mai 1937, ce fut un succès mémorable. Deux mois plus tôt, un des quartettes masculins les plus célèbres de l'époque avait fait de même, avec le même morceau, pour la compagnie Bluebird : les Heavenly Gospel Singers. C'était la consécration, d'autant plus que,

en 1938, Rosetta Tharpe, une chanteuse-guitariste en pleine ascension artistique, enregistra son *Rock me* (octobre 1938, pour Decca) avec lequel elle fit un malheur et entama une carrière de chanteuse de gospel-blues fort longue et fort fructueuse : 24 faces enregistrées pour Decca et V-Disc entre 1938 et 1942, sans compter celles faites avec les grands orchestres de Cab Calloway et de Lucky Millinder en 1940 et tout ce qui fut gravé après 1945... Elle fut aussi à l'origine de modes promises à un bel avenir : celle des duos féminins (avec Marie Knight) et l'interprétation de chants religieux dans un contexte profane, le cadre du Cotton Club de Harlem par exemple où elle chanta avec Cab Calloway ou encore le Carnegie Hall de New York où John Hammond, un des futurs patrons de la compagnie CBS, organisa un concert fameux, « From the Spirituals to Swing », en décembre 1938 avec des orchestres de jazz, des pianistes de boogie-woogie, des chanteurs de blues mais aussi les Mitchell's Christian Singers, le Golden Gate Quartet...

Assez paradoxalement, malgré le foisonnement de talents, d'artistes et d'innovations, il y eut peu d'enregistrements de tous les artistes cités ci-dessus, avant 1945, et ce qui fut enregistré n'a pas encore été réédité sur microsillon ou sur disque compact, à quelques exceptions près[1]. C'est regrettable. A signaler aussi un groupe mixte de grand talent, en avance sur son temps, les Golden Eagle Gospel Singers, avec Thelma Byrd en soliste et le bluesman Hammie Nixon à l'harmonica, qui enregistra pour Decca entre 1937 et 1940 et préfigura le hard gospel d'après 1945[2].

1. Cf. catalogues *Document, Earl, Eden, Wolf, HK...* pour les rééditions.

2. Les 16 faces de ce groupe (1937-1940) figurent sur *Eden Records* (Autriche), LP ELE 4-200.

Chapitre V

L'AGE D'OR DE LA GOSPEL MUSIC (1945 - 1965)

I. — Introduction

Dans l'histoire des musiques religieuses africaines-américaines, il y a l'avant-Dorsey et l'après-Dorsey. Avant 1932, ce fut le règne des negro spirituals et des jubilee songs *a cappella,* des sermons et des gospel hymns, voire des gospel blues des évangélistes itinérants et des chanteurs sanctifiés. La musique était africaine-américaine mais les textes étaient encore très inspirés par la Bible, et la vie réelle, celle de tous les jours, n'y était pas souvent traitée. Après la crise de 1929, Thomas A. Dorsey, un pianiste de blues, s'inspira du jazz et du blues pour élaborer un nouveau type d'accompagnement instrumental pour les chants religieux et il y colla des textes inspirés par les Evangiles et par les tracas des déshérités des ghettos noirs ; il créa ainsi la musique gospel que tous les chanteurs, tous les groupes finirent par adopter et, après la parenthèse de la seconde guerre mondiale, les milieux religieux noirs américains furent prêts pour la formidable expansion et le succès phénoménal de ce courant musical. L'âge d'or de la gospel music commença...

II. — « Times they are a-changin' » (... Les temps changent)

Genre jusque-là réservé strictement aux églises et aux salles de patronage de la communauté noire amé-

ricaine, voire à des auditoriums loués occasionnellement pour la circonstance, la musique religieuse, et plus particulièrement la musique gospel, sortit de ce ghetto et se lança à la conquête du monde profane et de ses salles de concert, dans les années 40, profitant d'un engouement extraordinaire qui dépassait la notion de croyant ou de non-croyant, de pratiquant ou de non-pratiquant. Les Dorsey's Boys & Girls étaient légion et avides de faire se pâmer d'extase leurs auditeurs et accessoirement de récolter gloire et renommée...

Cela commença même un peu avant puisque Sister Rosetta Tharpe, une chanteuse et une guitariste de grand talent, se fit remarquer, dès 1937, à New York, on l'a vu, en chantant avec des big bands (L. Millinder, C. Calloway, Benny Goodman...) au Cotton Club, au Café Society Downtown et, en 1943, au prestigieux Apollo Theater, un haut lieu du jazz et de la variété populaire noire à Harlem !

Les prémices des changements étaient donc bel et bien là, déjà avant 1940 et tout cela sous l'œil goguenard du Parrain, Thomas A. Dorsey, qui triomphait discrètement mais avec jubilation. Les negro spirituals et les jubilee songs à l'ancienne avaient perdu leur soutien populaire et les meilleurs artistes de ces styles se tournèrent vers la musique classique, l'opéra (Marian Anderson...) ou vers le théâtre et la comédie musicale (Paul Robeson...) ; quant aux évangélistes-guitaristes, ils devinrent une espèce en voie de disparition, à l'exception du Rév. Blind Gary Davis et de quelques autres (Sister O. M. Terrell, Sister Matthews, Utah Smith, les Gospel Keys, Brother Will Hairston, Brother John Sellers...) dont le répertoire contenait aussi des blues et des ballades ; en outre, ce style bénéficia du Blues Revival des années 60 et il s'est perpétué jusqu'à nos jours (Rév. Blind Pearly Brown, Charlie Jackson, Lonnie Farris, Blind Connie Williams,

Arvella Gray, Cat Iron, Flora Molton, Bessie Jones, Jesse Fuller, Fred McDowell...).

Par contre, les prêcheurs restèrent en vogue même si leurs sermons s'adressèrent à un public de plus en plus ciblé. Mais c'est la musique gospel qui se mit à triompher partout au sein des communautés noires, depuis les campagnes du Sud jusqu'aux ghettos urbains de tout le pays. Certaines dénominations religieuses y restèrent quand même allergiques pour un temps, l'Eglise catholique romaine en particulier dont l'ostracisme vis-à-vis de la musique noire dans les lieux du culte perdura jusqu'à la fin des années 60 ; les Eglises presbytériennes et épiscopaliennes, de même que certaines sectes méthodistes freinèrent pas mal ce mouvement elles aussi en refusant d'inviter des groupes musicaux, jusqu'aux années 60...

Seules les Eglises baptistes et sanctifiées, regroupant il est vrai le plus grand nombre de fidèles noirs et les meilleurs artistes du genre, furent à l'avant-garde du phénomène et assurèrent son succès de masse.

A l'aube de cette nouvelle ère, l'âge d'or de la musique gospel, trois styles étaient en vogue :

— les quartettes masculins ;
— les chorales et les groupes féminins ;
— les prêcheurs et leurs sermons.

Les quartettes mâles, inamovibles et toujours à la mode depuis le grand précurseur (Dinwiddie Coloured Quartet, 1902), gardèrent la cote, contre vents et marées, dans un domaine, remarquons-le, dominé par les hommes, presque une chasse gardée, un monde très macho puisque seules les Eglises sanctifiées osèrent donner à des femmes le rôle de leader, de chef de chorale ou de prêcheur...

Ces quartettes chantèrent les hymnes du D[r] Watts, ensuite les inspirational songs de Charles Tindley et les compositions de Lucie Campbell puis, de plus en plus,

celles de Thomas Dorsey. Ils se présentèrent sur scène en habit de soirée puis en complet veston, col et cravate, mais ils abandonnèrent progressivement les interprétations strictement *a cappella* pour adopter des instruments de musique tels que piano, guitares et batteries. En s'adaptant aux goûts du jour, le style subsista mais les groupes se renouvelèrent, la plupart des groupes d'avant-guerre disparurent et firent place à des nouveaux venus. Ils régnèrent en maîtres sur le monde du gospel de 1945 à 1955 environ, que ce soient les rescapés des années 30 et 40 comme le Golden Gate Quartet (1935 à nos jours), les Dixie Humming Birds (1935-1990's), le Spirit of Memphis Quartet (1928-1990's), les Swan Silvertones (1938) ou la foule des « nouveaux » : Sensational Nightingales, Pilgrim Travelers, Gospelaires, Chosen Gospel Singers, Violinaires...

Ils perdirent leur couronne à partir de 1955, mais ils continuèrent à enchanter les amateurs, moins nombreux mais toujours aussi enthousiastes, jusqu'à aujourd'hui...

Les groupes féminins étaient quasiment inexistants avant 1945 (sauf les Sallie Martin Singers et quelques émules) de même que les chorales d'où se détachèrent les personnalités fortes qui devinrent les grandes solistes et les chefs de groupes d'après 1945, comme Mahalia Jackson, Clara Ward, Inez Andrews, Bessie Griffin, Marion Williams, Ruth Davis, Dorothy Love Coates, Delois Barrett Campbell, Edna Gallmon Cooke, Albertina Walker, Shirley Caesar... Sur scène, les chanteuses portèrent des robes longues et larges de nonnes, l'accompagnement musical fut assuré par un piano ou un orgue, en général. Ce style prit progressivement le dessus sur les quartettes masculins entre 1950 et 1955 et jusqu'à la fin de l'âge d'or mais il est toujours à l'honneur de nos jours, aux côtés des formes de gospel contemporain.

Les sermons gardèrent aussi un public fidèle et les prê-

cheurs d'après 1945 perpétuèrent la tradition des Rév. Gates, McGee, Burnett et consorts, comme le Rév. C. L. Franklin à Detroit (le père d'Aretha), Bishop Kelsey (Washington), Cleophus Robinson (Saint Louis), les Rév. Johnny L. Jones, W. Leo Daniels, O. C. Johnson, Oris Mays, Amos Walker, Clay Evans, O. L. Holliday, Louis Overstreet, Charles Banks (du Back Home Choir), Dr C. J. Johnson...

Des formules intermédiaires cohabitèrent avec ces styles dominants :

— Les groupes mixtes dont le prototype fut formé en 1935 par Roberta Martin : Colmanaires (Cynthia Coleman, Apollo Records, 1953), Galatian Singers (King Records), The Dobb Singers (avec Pr James W. Davis, King Records), Raymond Rasberry Singers...

— Les duos comme celui de Rosetta Tharpe avec Marie Knight : les Consolers (Sullivan et Iola Pugh, Nashboro Records, 1952)...

— Les chorales avec solistes : Thompson Community Choir, Kings Temple Choir, Birmingham Community Choir... et leaders charismatiques : Rév. James Cleveland, Rév. Isaac Douglas, Rév. Maceo Woods...

— Les groupes masculins, distincts des quartettes, contrepartie des groupes féminins, « inventés » en 1954 par le Pr Alex Bradford, un des plus flamboyants chanteurs de l'histoire du gospel, future vedette du spectacle *Black Nativity* qui fit le tour du monde dans les années 60 : Bradford Specials, Bright Stars...

— Les quartettes féminins apparus dans le Sud dans les années 50 : Southern Harps Spiritual Singers, Gospel Harmonettes (D. L. Coates), Angelic Gospel Singers (Margaret Allison, Josephine McDowell)...

— Les prêcheurs/solistes masculins : King Narcisse, Robert Ballinger, Charles Johnson, Rev. Gatemouth Moore, Pr Harold Boggs, Napoléon Brown, O. W. Brown...

— Des instrumentistes : Alfred Bolden (orgue, piano), Little Lucy Smith (piano), Maceo Woods (orgue), etc.

Un véritable phénomène de masse se développa avec le concours des médias. Un disc-jockey de New York, Joe Bostic, inaugura en 1950 un programme de musique gospel, en direct, chaque dimanche matin sur la station WLIB. Le succès fut immédiat et considérable, il déboucha sur l'organisation, toujours par le même Joe Bostic, du premier Negro Gospel and Religious Music Festival au Carnegie Hall de New York avec Mahalia Jackson en vedette. On joua à bureaux fermés ! L'année suivante les vedettes furent James Cleveland (un élève de Thomas Dorsey à la Pilgrim Baptist Church de Chicago, protégé de Roberta Martin et promis à une carrière prodigieuse qui ne fut interrompue que par sa mort en 1992), J. Earle Hines (un chef de chorale de la côte Ouest) et Norsalus McKissick (ex-Roberta Martin Singers). Ce festival eut lieu ensuite chaque année avec un succès constant au point que, en 1959, le Carnegie Hall devint trop petit pour l'événement et qu'il se transporta dans l'immense Madison Square Garden seul capable d'accueillir les foules d'amateurs de ce style musical, croyants et mécréants confondus... Par la même occasion, le festival changea de nom et devint, dès 1959, le First Annual Gospel, Spiritual & Folk Music Festival.

Via la télévision, la musique gospel envahit tous les foyers américains[1] et fit de nouveaux adeptes ; le plus célèbre show des années 50, celui de Ed Sullivan, accueillit ainsi Mahalia Jackson. Beaucoup de spectateurs non croyants ou non pratiquants découvrirent une musique émouvante et swinguante ; faisant éventuellement abstraction du contenu religieux et du mes-

1. L'impact auprès des Blancs fut insignifiant ou nul. Seules les communautés noires sont concernées par ces considérations.

sage engagé, beaucoup de gens prirent l'habitude de regarder régulièrement ces programmes télévisés ou d'écouter les très nombreuses stations de radio qui se spécialisèrent dans la musique gospel et la diffusèrent largement. Consécration suprême : Mahalia Jackson, toujours elle, la plus médiatique des artistes du genre, fut invitée par John F. Kennedy, en 1961, à la grande party qu'il offrit pour fêter son accession à la présidence des Etats-Unis d'Amérique. Dès lors, même ses plus grands détracteurs reconnurent une valeur artistique à la musique religieuse africaine-américaine et se mirent à acheter des disques, à assister aux concerts, etc. Les congrégations épiscopaliennes et presbytériennes emboîtèrent le pas aux méthodistes et acceptèrent que des groupes musicaux se produisent dans leurs Eglises comme cela se faisait depuis fort longtemps chez les baptistes et dans les Eglises sanctifiées, elles furent suivies peu après par les Eglises catholiques noires.

III. — **Musique gospel « sacrée » et musique gospel « profane » (« sacred gospel music et secular gospel music »)**

Par effet boule de neige, des changements encore plus profonds, fondamentaux même, et riches en prolongements inattendus — effets pervers — se manifestèrent ; l'ouverture sur le grand public et sur le monde profane qui appréciait la musique en laissant de côté les textes moralisateurs se traduisit, à terme, c'est-à-dire à la fin des années 50, par la coexistence de deux catégories antagonistes de musique gospel :

— La *sacred gospel music,* orthodoxe, dont le public cible restait la foule des croyants et pratiquants et qui ne se jouait que dans les églises, qu'elles soient classiques (les temples) ou du type store-front ou en des

lieux reconnus et non suspects ou encore dans les médias audiovisuels. Ses champions étaient encore récemment James Cleveland, Shirley Caesar, Jessy Dixon, les Rév. F. C. Barnes et Janice Brown...

— La *secular gospel music* qui s'adressait plutôt au public des salles de concert, des théâtres, des night-clubs et des lieux de plaisir profanes ; ses porte-parole avaient été Rosetta Tharpe et Bessie Griffin, ce furent ensuite les Dixie Humming Birds, les Violinaires, les Staple Singers et les Mighty Clouds of Joy et, plus récemment, les Edwin Hawkins Singers, la famille Winans, Andrae Crouch, le Rév. Al Green et bien d'autres encore...

C'est à Bessie Griffin que l'on attribue l'irruption de la musique gospel, pour la première fois, dans un spectacle de cabaret. En 1959, elle tint le rôle principal dans un show, *Portraits in Bronze,* produit par Robert « Bumps » Blackwell au Cabaret Concert Theater de La Nouvelle-Orléans ; c'était le premier « musical » gospel de l'histoire et il fut à l'origine de l'implantation d'une véritable chaîne de Gospel Night Clubs appelés les « Sweet Chariot Clubs » où se produisirent les Mighty Clouds of Joy de Joe Ligon mais aussi des groupes créés pour la circonstance comme les Nathaniel Lewis Singers, les Gospel Chords (avec Lorraine Ellison), les Sweet Chariot Singers... (New York, 1963) avec des serveuses habillées en nonnes ! La distorsion entre la nature des chants et les endroits où on les interprétait était telle que la mode en passa rapidement et, dès 1964, ces clubs avaient disparu. Mais pas la tentation de toucher un large public et de gros cachets ; même les meilleurs y succombèrent à l'occasion : en 1961, Clara Ward choqua les milieux religieux en acceptant de signer un contrat de quarante semaines avec un club de Las Vegas, pour le modeste salaire de 200 000 dollars, un contrat qui fut renouvelé deux fois encore. Et il y eut tous ceux qui passèrent carrément la ligne, abandonnant la musique gospel sans espoir de

retour pour le monde bien plus lucratif et valorisant du R & B et de la Soul Music, de Ruth Jones (Dinah Washington) à Sam Cooke (ex-Soul Stirrers), d'Aretha Franklin, LaVern Baker, Gatemouth Moore, Nappy Brown, Dionne Warwick (ex-Drinkard Singers), Johnnie Taylor (ex-Soul Stirrers) aux Staple Singers (Stax Records), etc.

IV. — **Musiques noires : jazz, blues, gospel... même combat**

Jusqu'à la moitié des années 60, la musique gospel noire s'adressa aux Noirs américains et les interpella. Après 1965, le succès du genre dépassa la frontière des races et bien qu'il existât depuis toujours une musique gospel blanche en tant que branche de la musique *country and western,* avec des variantes sanctifiées et pentecôtistes comme nous le verrons à la fin de ce volume, il y avait eu peu d'interactions entre ces deux courants parallèles jusque-là ; cela changea un peu après 1965 et le gospel noir conquit le public blanc en y perdant une partie de son âme ; il en fut modifié, corrompu dirent certains, et avec le bradage, au moins partiel, de l'authenticité c'en fut fini de l'âge d'or ! Les Noirs américains se sentirent dépossédés d'une création artistique qui leur appartenait en propre et, après le jazz et le blues, c'était la troisième composante majeure des musiques africaines-américaines qui leur échappait pour être récupérée par le show business blanc, national d'abord, puis international. Auparavant, les chanteurs et chanteuses de gospel gagnaient des clopinettes et survivaient avec difficulté mais ils étaient en communion intime avec leur Créateur et en phase avec leur public ; dorénavant, la musique gospel devint un produit commercial comme un autre, il se vendait bien et pouvait rapporter gros surtout aux producteurs et aux dirigeants des compagnies de disques (tous blancs). Après 1965, chanteurs et

groupes durent répondre à un certain profil et produire du gospel contemporain et commercial et dans ce cas, la récompense fut appréciable en avantages financiers concrets et confortables ; c'est ce que comprirent et appliquèrent à la lettre Edwin Hawkins et sa famille, la Hawkins Family (créateurs de l'immortel *Oh Happy Day,* en 1969), la famille Winans, le Rév. Al Green, l'Evangelist Shirley Caesar, Andrae Crouch, Jessy Dixon et les innombrables chorales qui se partagent encore les faveurs du public en cette fin de xx^{e} siècle. Mais que l'on se rassure, de très nombreux artistes préférèrent garder leur authenticité initiale et renoncer à la gloire terrestre comme aux fortunes sulfureuses *(Devil's money)* à coup de *revivals,* les vieux styles sont toujours pratiqués de nos jours : des quartettes masculins, des groupes féminins et des prêcheurs « vieux style » sont toujours fidèles au poste, pour le plus grand plaisir des connaisseurs.

V. — Les princes de la gospel music : les quartettes masculins

On l'a dit, c'est la région de Tidewater en Virginie, sur la côte Est, d'une part, et le comté de Jefferson en Alabama, d'autre part, qui virent naître, dans les années 20 et 30, la prestigieuse tradition des quartettes mâles qui d'emblée devinrent les grands seigneurs de la musique religieuse de leur temps et qui, en s'adaptant aux changements et aux modes, le restèrent jusqu'à la fin des années 60. Leurs membres chantaient *a cappella* en une polyphonie remarquable, superposant quatre ou cinq voix de tessitures différentes, en harmonie parfaite, du grand art qui demandait beaucoup de talent, énormément de travail et de répétitions. En Alabama, c'est R. C. Foster, un professeur de chant formé au Tuskegee Institute et installé dans le comté de Jefferson depuis 1915, qui recruta des chanteurs, des ténors, des

sopranos masculins, des barytons et des basses à Birmingham, Bessemer, Fairfield et autres villes sidérurgiques et minières du coin pour constituer des quartettes renommés qui répétaient souvent dans l'arrière-boutique de coiffeurs *(barber shops)* :

— Les Birmingham Jubilee Singers de Charles Bridges en 1925.

— Les Blue Jay Singers de Silas Steele en 1925 et, dans le désordre, les Sterling Jubilees of Bessemer, les Ravizee Singers, les Heavenly Gospel Singers, les Four Great Wonders, les Dunham Jubilee Singers... pour ne citer que les plus connus.

En Virginie, la même tradition se développa avec le Norfolk Jubilee Quartet, l'Excelsior Quartet, le Silver Leaf Quartet, les Pearly Gates of Suffolk... dont les leaders provenaient en général du célèbre Hampton Institute où ils étaient entraînés par d'excellents professeurs de chant. C'est là que se forma le fameux Golden Gate Quartet, vers 1935, un quartette traditionnel dans l'esprit et dans la forme mais qui se mit à flirter quelque peu avec le jazz et ses rythmes ainsi qu'avec la musique et les manières des Eglises sanctifiées ; il n'est pas étonnant qu'il inscrivît des gospel songs à son répertoire dès 1936 ! C'est sans doute une des raisons pour lesquelles il resta en activité après 1945 — et jusqu'à nos jours, comme chacun sait — contrairement à la grande majorité des *male quartets* qui refusèrent de s'adapter aux modes du jour, ou ne le purent pas, et tombèrent dans l'oubli avant même la fin du conflit mondial.

Parmi les rescapés de l'aventure, il y eut quand même aussi deux *jubilee groups,* les Charioteers et les Deep River Boys qui adoptèrent un répertoire mixte de jubilee songs et de rengaines à la mode, et une chorale de spirituals, le Wings Over Jordan Choir, qui animèrent régulièrement à eux quatre (avec le Golden Gate Quartet) des programmes de radio le dimanche matin, sur les trois grandes chaînes nationales américaines et

firent naître pas mal de vocations avec leur spirituals mâtinés de gospel et de jazz sophistiqué.

D'autres eurent leurs premiers balbutiements et cherchèrent leur voie à la même époque et furent, aux côtés d'une foule de nouveaux venus, les princes de l'âge d'or post-1945 :

— Les Kings of Harmony of Alabama, un groupe qui refusa de se faire exploiter par les compagnies de disques et ne se laissa « piéger » que pour une seule séance d'enregistrement, en 1946. Leur réputation fut extraordinaire et ils eurent une influence sur un nombre considérable de quartettes, en passant progressivement des *jubilee songs* au *hard gospel,* au contact d'un autre groupe prestigieux, les Soul Stirrers.

— Le Spirit of Memphis Quartet, fondé en 1928, dit-on, par Arthur Wright, Luther McGill, James Peoples et James Darling et qui emprunta son nom à l'avion de Charles Lindbergh. Le quartette fut rejoint dans les années 40 par Earl Malone qui en fit partie pendant plus de cinquante ans ; renommé à Memphis et ses environs, il fit une tournée en Alabama, recrutant Silas Steele (ex-Blue Jays) au passage ainsi qu'un leader de talent, Jethroe Bledsoe, en 1949 ; ils enregistrèrent pour les compagnies De Luxe, King (sous le nom des Memphis Gospel Singers) puis pour Peacock, avec un leader de choix en supplément, Wilbur « Little Axe » Broadnax. C'est ce quartette avec trois leaders capables de prendre le relais, chacun à son tour, et de déchaîner l'enthousiasme des foules (Broadnax, Steele et Bledsoe) qui gagna Chicago en compagnie des Soul Stirrers pour devenir un des groupes vocaux les plus populaires de l'âge d'or. Plus tard, il s'adjoignit les chanteurs O. V. Wright et Joe Hinton qui passèrent ultérieurement au R & B et Brother Theo Wade qui fit une carrière à la station de radio WDIA de Memphis. Ce groupe est toujours en activité de nos jours.

— Les Dixie Humming Birds organisés par James B. Davis en 1934-1935, qui enregistrèrent 16 faces pour la firme Decca, puis cinq ans plus tard pour Regis/Manor avec Willie Bobo (ex-Heavenly Gospel Singers) et Ira Tucker, un innovateur de génie au registre vocal étendu, celèbre pour la qualité de ses aiguës et de son falsetto ; il fut le premier à en finir avec la position figée des chanteurs de gospel collés au micro, en quittant la scène pour aller chanter au milieu du public (dès 1944). Leurs disques Apollo, Gotham (certains avec les Angelic Gospel Singers) et Peacock (1952) sont de purs joyaux du genre. Ira Tucker conduisit les Birds à la gloire dans les années 50 et ils ont tenu le haut du pavé pendant plus de trente ans (en 1966 ils ont provoqué du délire au Festival de Newport).

— Les Swan Silvertones fondés en 1938 par Claude Jeter (ex-Four Harmony Kings), un maître du falsetto ; le groupe débuta sous le nom des Silvertone Singers mais après un passage dans un programme de la radio WDIR de Knoxville dans le Tennessee, sponsorisé par la Swan Brothers Bakery, ils changèrent de nom. Un autre soliste, Soloman Womack, vint renforcer le groupe à la fin des années 40 et ils enregistrèrent pour King Records, puis ils furent rejoints par Robert Crenshaw et gravèrent des faces remarquables pour Specialty Records. Il s'en dégage une tension et un contrepoint dramatiques de toute beauté *(Savior don't pass me by, Jesus remembers, My rock...)*. Claude Jeter quitta le quartette en 1965 pour diriger la Church of Holiness Science à Detroit.

— Les Soul Stirrers, un groupe formé à Trinity au Texas en 1934 par R. H. Harris, Jesse Farley, Roy Crain, et enregistré par Alan Lomax pour la Library of Congress en 1936 et qui connut la gloire dans les années 40 et 50 grâce à la qualité tout à fait exceptionnelle de ses chanteurs et à leurs innovations vocales :

Rebert H. Harris fut le premier chanteur à utiliser des effets de falsetto en tant que soliste (ce *gimmick* fut copié par tous les grands chanteurs de gospel, Julius Cheeks, Ira Tucker, Claude Jeter...) et à préconiser le relais entre deux voix de solistes. Déjà remarquables, leurs premiers enregistrements (Downbeat/Bronze et Ebony/Harlem) ne sont pourtant pas à la hauteur des cinquante faces qu'ils gravèrent pour Aladdin entre 1946 et 1948 mais leurs chefs-d'œuvre sont sur Specialty Records, à partir de 1950, avec R. H. Harris, Roy Crain puis Sam Cooke (1951) remplaçant Harris, comme leaders ; après son départ en 1957, Cooke fut lui-même remplacé par Johnnie Taylor et d'autres encore ; actuellement le groupe est dirigé par le dernier survivant du quartette initial, Jesse Farley (disques Chess, puis Malaco).

— Les Sensational Nightingales furent fondés à la fin des années 40 par Barney Parks (ex-Dixie Humming Birds), avec le soliste Paul Owens puis avec le fantastique Rév. Julius Cheeks (mort en 1980), une voix de baryton exceptionnelle et un sens scénique diabolique (si on peut dire) ; il était né dans le même patelin de Caroline du Sud qu'Ira Tucker. Le groupe bénéficia aussi des voix du ténor Jo Jo Wallace (également guitariste), de Bill Woodruff (soprano puis basse), John Jefferson (basse) et Ernest James (ex-Dixie Humming Birds). Leurs enregistrements King et Peacock sont des classiques incontournables (et leur chef-d'œuvre, sans doute, *Burying ground*). Le groupe est toujours en activité avec deux des membres fondateurs, Woodruff et Wallace.

— Five Blind Boys of Mississippi, groupe qui fut formé à la Piney Woods School for the Blind près de Jackson (Mississippi) par Lawrence Jones, le directeur de l'école ; il chantait des spirituals traditionnels à l'ancienne depuis 1922 sous le nom des Cotton Blossom Singers ; Archee Brownlee, Lloyd Woodard,

Isaiah Patterson, Joseph Ford et Lawrence Abrams en firent partie dès le début des années 40 et ils firent leurs débuts professionnels en 1944 sous le nom des Jackson Harmoneers allant se produire à Chicago puis dans tout le Sud. Ils enregistrèrent en 1946 pour Excelsior avec le Rév. Percell L. Perkins (leur manager, ex-Fairfield Four et Soprocco Singers) puis pour Coleman Records et Peacock Records à partir de 1950. Brownlee, entraîné par R. H. Harris puis par Perkins, devint le chanteur le plus populaire de son temps, son falsetto suraigu provoquait des explosions d'extase ; il mourut en 1959 et le groupe continua sa carrière avec d'autres solistes, le Rév. Willie Mincy et Henry Johnson, notamment.

— Five Blind Boys of Alabama, groupe qui fut formé à la même époque que le précédent, au Talladega Institute for the Deaf and Blind en Alabama, par Velma Traylor (tué dans un accident de voiture en 1947). En 1948, il était composé de Clarence Fountain, Olice Thomas, Johnny Fields (voix de basse et manager), George Scott et Paul Exkano (manager également, quitta le groupe en 1952). Ils enregistrèrent pour Coleman Records sous le nom de Happyland Singers. En 1952, ils furent rejoints par Percell Perkins (ex-Five Blind Boys of Mississippi) et enregistrèrent leurs meilleurs disques pour Specialty. Dans les années 60, ils passèrent chez Savoy Records puis Clarence Fountain fit une carrière de soliste (Jewel Records) et joua dans un show gospel musical, *Oedipus at Colonus.* Le groupe s'est reformé récemment avec Fountain, Fields et Scott.

Tous ces groupes connurent gloire et succès pendant l'âge d'or de la musique gospel, entre 1945 et 1965, de même qu'une foule d'autres qu'il n'est pas possible d'examiner en détail dans le cadre de cet ouvrage, comme :

— Les Fairfield Four, un groupe de Birmingham, Alabama, créé en 1921, dirigé par un soliste talen-

tueux, Sam McCrary, et très actif dans les années 40 et 50. Il est encore en activité réduite et vient de publier un nouvel album[1].

— Les Pilgrim Travelers, un groupe du Texas, avec Kylo Turner et Jess Whitaker, qui a enregistré pour Specialty Records dès 1948.

— Les Chosen Gospel Singers avec Lou Rawls et Joe Hinton d'abord (enregistrements Specialty) puis, devenu les Gospel Keynotes, avec Paul Beasley vers la seconde moitié des années 60 (disques Nashboro).

— Le Swanee Quintet, un des groupes les plus prestigieux de Nashboro Records depuis 1951, avec Rev. Ruben W. Willingham et James « Big Red » Anderson. En 1956, le groupe s'adjoignit un ténor de talent, influencé par Sam Cooke : Little Johnny Jones, et maintint sa popularité jusqu'à nos jours (avec Percy Griffin, Clarence Murray...).

— Les Harmonizing Four, de Richmond (Virginie), avec une voix de basse hors du commun en la personne de Jimmy Jones. Leurs meilleurs enregistrements sont sur Vee Jay Records (années 50).

— Les Jubalaires, un groupe traditionnel (jubilee) qui devint le favori des vedettes du rock and roll (au cinéma et sur disque avec Elvis Presley ; sur disque avec Ry Cooder...).

— Les Paramount Singers formés au Texas en 1936 par Ben Williams (voix de basse et guitariste, mort en 1979), mais établis sur la *west coast* dans la région d'Oakland. Ils enregistrèrent en 1941 pour la Library of Congress et furent connus à partir de 1946 avec Archie Reynolds (ténor) et Joseph Dean (depuis 1948) ; ils enregistrèrent pour Trilon (1949), Coral (1951), Duke (1955) et Olliet. Ils comptèrent en leurs rangs Paul Foster (qui rejoignit les Soul Stirrers), Vance « Tiny »

1. Warner Bros, CD 9 26945-2, *Standing in the Safety Zone* (faces gravées en décembre 1991 et janvier 1992).

Powell (qui passa dans les Five Blind Boys of Mississippi avant de faire une carrière dans le blues et le R & B), le Rev. Odis Brown (remplaçant B. Williams en 1979, ex-Soul Stirrers et ex-Gospel Trumpets) et J. B. Williams (ex-Gospel Trumpets). Ce groupe a fait un come back inattendu en 1992, chantant *a cappella* et gravant un CD pour Arhoolie Records (CD 382).

— Les Selah Singers, un quartet tendance *jubilee* qui enregistra abondamment dans les années 40 et tenta, sans grand succès, l'expérience du monde profane au début des années 50, sous le nom de The Larks. Concomitamment, sous le nom des Southern Harmonaires, avec Eugene Mumford et Allen Bunn (chanteur et guitariste de blues en même temps sous le nom de Tarheel Slim !), ils enregistrèrent des faces remarquables de gospel classique pour Apollo en octobre 1950 et à la même séance, quatre faces publiées plus tard par Regal Records sous le nom de The Jubilators. Des virtuoses du pseudonyme, comme on voit !

— Les Violinaires qui eurent Wilson Pickett en leurs rangs.

— Les Highway Q.C.'s qui enregistrèrent dès 1955 pour Vee Jay, avec Johnny Taylor (avant qu'il rejoigne les Soul Stirrers). Ils passèrent chez Peacock Records dans les années 60 et ils font un come-back remarqué, comme les Paramount Singers.

Sans oublier les Bells of Joy, les Flying Clouds of Detroit, le Capitol City Quartette, le Mount Eagle Quartet, les National Clouds of Joy, les Zion Harmonizers (de New Orleans), les Radio Four (avec Morgan Babb), les Gospelaires of Dayton (Ohio), les Dixieaires (avec J. C. Ginyard), les Four Internes, les Trumpeteers, les Norfleet Brothers, les Southern Stars, les Windy City Four, les Sunset Travelers, les Christland Singers (avec Rebert Harris et autres ex-Soul Stirrers), les Dixie Nightingales, The Revelators, The Gospel Writers, les Daniels, les Gospel Clefs et les Gospel

Keys, les Echoes of Zion, les Five Trumpets, les Zion Travelers, les Loftonaires, les Southern Sons, les Jackson Southernaires, etc., ils sont des centaines et il est illusoire de vouloir les citer tous ici.

VI. — Les divas de la musique gospel

1. **La musique gospel au féminin. Les pionniers.** — Les negro spirituals et les gospel songs furent pendant longtemps affaire d'hommes, les femmes n'étant persona grata ni en chaire de vérité, comme prêcheuses, ni comme solistes ou chanteuses vedettes. Par contre, on apprécia beaucoup leur présence en masse, à l'église, comme fidèles et acolytes subalternes ainsi que dans des chorales et des chœurs mais au second rang, pour jouer les utilités. Seules les Eglises sanctifiées puis, dans une certaine mesure, les Eglises baptistes, imitées plus tard par les Eglises méthodistes, échappèrent à cette règle et finirent, au fil du temps, par influencer le plus grand nombre de fidèles noirs américains et dès lors le stéréotype de la femme au foyer, cantonnée aux rôles en retrait, à l'église comme à la maison, en laissant le devant de la scène à l'homme, son seigneur et maître, finit par voler en éclats et, parallèlement au développement des gospel songs à-la-Thomas-Dorsey, les chanteuses de gospel envahirent la scène musicale religieuse et finirent même par y tenir le haut du pavé, concurrençant d'égal à égal, dans la faveur du public, les célébrissimes quartettes et groupes masculins.

Qu'on se rappelle les chanteuses de la Church of God in Christ enregistrées en tant que leaders et solistes, à la fin des années 20, avec un succès mitigé mais traçant la route aux futures divas du gospel des décennies suivantes, qu'il s'agisse d'Arizona Dranes (chant et piano), de Jessie May Hill ou de Bessie Johnson, elles furent pour une part dans la décision du Rév. J. M. Gates, le plus célèbre prêcheur des

années 30, de faire chanter des solistes féminines en tournée comme en studio d'enregistrement. La plus douée de ses protégées fut sans conteste Sister Clara Hudmon, ou Clara Belle Gholston Brock mais mieux connue encore sous le nom de « The Georgia Peach » ; elle dirigea l'ensemble du Rév. Gates et enregistra en 1930, sous son nom, pour Okeh. Considérée par certains comme meilleure chanteuse encore que Mahalia Jackson, elle franchit sans peine le hiatus de la guerre et fut une des stars des années 50 avec des enregistrements Apollo, Manor, Signature et Candy fort recherchés par les collectionneurs car ils n'ont pas encore été réédités... Mahalia Jackson aussi fit partie de ces pionniers en se révélant et en enregistrant en 1937, de même que Sallie Martin, Roberta Martin, Mary Johnson Davis et Willie Mae Ford Smith, sans oublier Rosetta Tharpe dont le succès et la popularité étaient considérables, dès 1939.

2. **Chicago, le Vatican du gospel.** — L'expression est de l'historien Tony Heilbut, elle est adéquate car Chicago, une fois de plus, fut le centre de ce mouvement mais c'était lié à la présence dans la Windy City de Thomas A. Dorsey et de tous les élèves qu'il avait formés dans les années 30 et 40. Pendant et après la guerre, c'est là que se rassemblèrent, par milliers, les Noirs fuyant le Sud profond, les lois Jim Crow (ségrégation), le sharecropping[1], les lynchages et la misère d'un Sud resté rural et pauvre ; ils trouvèrent du travail dans les grandes métropoles du Nord et refuge dans leurs ghettos immenses ; ils cherchèrent le réconfort et la chaleur de la religion, remplissant les églises

1. Forme de métayage où le fermier noir cultivait une terre appartenant à un Blanc, avec des graines et des outils fournis par ce dernier qui, en outre, fixait le prix d'achat des récoltes. L'endettement progressif du métayer était inéluctable et il s'agissait en fait d'une nouvelle forme d'esclavage.

et les temples ; les congrégations baptistes et sanctifiées firent le plein d'adeptes, surtout celles où la musique était bonne et les chants les meilleurs ; à Chicago, les grands champions dans cette course furent Thomas Dorsey en sa Pilgrim Baptist Church et Roberta Martin à l'Ebenezer Baptist Church puis toutes les Eglises sanctifiées sans exception... C'est à Chicago que furent expérimentées toutes les formules de groupements de chanteurs : solistes, chorales, duos, quartettes mâles et féminins... Plus tard, après 1945, Philadelphie reprit le flambeau avec des chanteuses comme Marion Williams (née à Miami), Clara Ward, Rosetta Tharpe, Mary Johnson Davis, les Stars of Faith...

Comme l'a souligné Tony Heilbut, le meilleur spécialiste actuel de la musique gospel, le style Chicago était plus citadin, plus proche des ballades populaires, ce qui, à terme, assura sa pérennité et son passage sans heurts dans le gospel contemporain moderne, très influencé par la musique soul de ces dernières années et même par la World Music d'aujourdhui, tandis que le style élaboré à Philadelphie était resté plus lié aux sons et aux rythmes du jazz et du blues. Il se maintint lui aussi mais avec plus de difficultés.

Mais, quand l'âge d'or démarra, en 1945, il n'était pas question d'école ou de style, il n'était question que de qualité de voix et de timbre, de registre vocal et de force de conviction. On jugeait les chanteuses, comme leurs homologues masculins, sur leurs capacités à faire « crouler la baraque » *(Wrecking the house down)*, à faire se pâmer d'aise leurs auditeurs, à les mettre en transes, à triturer les mélodies, les mesures, les tons, les sons et les paroles, en passant du grave profond au contralto le plus haut sans ménager leur voix et en prenant tous les risques qu'évitent soigneusement les chanteuses classiques, d'opéra en particulier. Et là, il faut constater que les chanteuses firent aussi bien que les hommes, voire mieux. Nulle part ailleurs que dans le gospel féminin, on

ne trouva d'aussi belles et grandes voix, aussi malmenées et aussi peu ménagées. Le monde du gospel est d'ailleurs rempli de sopranos masculins et de basses féminines. La règle : *« You ain't done nothing till you move the people » (« Rien n'est fait — gagné — tant que les gens ne sont pas émus et ne se trémoussent pas » ; avec un jeu de mots sur move = bouger mais aussi émouvoir)* fut et reste de stricte application et un bon interprète *« ne peut rien laisser debout, même pas la poussière » (« ... Leave nothin' standin, not even dust ! »)*.

On enregistra ces artistes à tour de bras et, à partir de 1950, toute une génération de Noirs américains grandit au son des succès de la musique gospel que diffusaient les radios à longueur de journée ; c'était presque un conditionnement dont les effets sont encore sensibles de nos jours, il n'est pas un artiste noir classique ou de variétés qui n'ait été bercé de gospel music en son enfance et n'ait fait partie d'une chorale...

A la limite, il serait ridicule de vouloir classer par ordre d'excellence toutes les solistes et tous les groupes féminins qui se sont illustrés dans cette période. On se bornera à se réjouir du nombre incroyablement élevé d'artistes de grand format et de la multitude de talents qui ont fait de cette période un âge d'or musical.

3. Les reines du gospel — « The gospel queens »

Mahalia Jackson[1]. — Elle fut la super-star des années 50 et 60. On a vu précédemment qu'originaire de La Nouvelle-Orléans et influencée par le jazz, le blues et les chants baptistes et sanctifiés, elle arriva à Chicago en 1927, s'associa avec Thomas Dorsey et enregistra pour Decca en 1937. Robert Anderson (un des piliers des Roberta Martin Singers) a dit d'elle : *« Mahalia was*

1. M. Jackson with Wylie E. McLeod, *Movin' on up,* New York, Hawthorn Books, Inc., 1966 ; L. Goreau, *Just Mahalia, Baby. The M. Jackson story,* Waco Texas, Word Books, 1975 ; J. Schwerin, *Go to tell it : M. Jackson, Queen of Gospel,* Oxford University Press, 1992.

the first to bring the blues into gospel » (« Mahalia fut la première à mettre du blues dans son gospel », mais souvenons-nous que l'on a dit de même pour « Mother » Smith, Thomas Dorsey et d'autres...). Elle dut attendre 1946 pour voir sa carrière démarrer vraiment, par des tournées dans le Sud, dans le Middlewest et en Californie ; elle était déjà très connue pour sa voix superbe de contralto, son assurance tranquille en scène, sa simplicité et sa décontraction étonnante avec ses admirateurs et son public. En 1946, elle signa un contrat avec les disques Apollo de New York et pendant huit ans, jusqu'en 1954, elle produisit une série de chefs-d'œuvre qui ne sont toujours pas démodés et qui se vendirent par millions d'exemplaires : un morceau comme *Move on up a little higher,* par exemple, se vendit à lui seul à plus d'un million d'exemplaires ! Elle passa à la télévision américaine en 1950 dans le programme de Studs Terkel et, en 1952, l'Académie Charles-Cros, en France, lui décerna un Grand Prix du Disque, ce qui déboucha sur une première tournée européenne dont le succès fut phénoménal et qui devait être suivie de beaucoup d'autres. A partir de 1954, elle devint une vedette de stature mondiale et un pilier du show business américain ; elle eut ses propres programmes de radio et de télévision et les disques Columbia mirent le paquet pour racheter son contrat avec Apollo Records...

Son association avec la merveilleuse pianiste Mildred Falls et le Jones Ensemble lui permit d'enregistrer de très nombreux chants gospel tout à fait authentiques et émouvants ou exaltants mais ils commencèrent hélas à être noyés dans une masse de plus en plus envahissante de pop-gospel destiné au large public de variétés plutôt qu'aux habitués des Eglises baptistes et sanctifiées qui avaient constitué sa première clientèle. Elle en souffrit elle-même mais elle avait mis le doigt dans un engrenage et ne put jamais en sortir. En 1958, elle remporta un triomphe au Festival (de jazz !) de Newport puis elle

enregistra avec l'orchestre de Percy Faith et Columbia en profita pour lui imposer de plus en plus souvent des orchestres symphoniques et des débauches de cordes pour l'accompagner, mais quelques perles continuèrent à briller ici et là au sein de son abondante production... Tout au long des années 60, Mahalia participa à la lutte pour l'obtention des droits civiques des Noirs, aux côtés de Martin Luther King, et elle mourut en janvier 1972. Elle léguait au monde de la musique une collection d'enregistrements exceptionnels : toute la série Apollo et bon nombre de faces Columbia/CBS ainsi que le souvenir d'une grande dame qui essayait de vivre la vie qu'elle chantait, toute de charité et de bonté : *« I want to live the life I sing about in my songs... »*

Rosetta Tharpe. — Rosetta Nubin, dite Tharpe, naquit en 1915 à Cotton Plant en Arkansas. Sa mère, Katie Bell Nubin, était la chanteuse soliste de la chorale dans l'église sanctifiée du coin. Très tôt, elle accompagna sa mère et apprit à chanter et à jouer de la guitare. En 1921, la famille Nubin s'installa à Chicago et s'inscrivit à la 40th Street Church of God in Christ. Evangéliste missionnaire de l'Eglise sanctifiée, Katie B. Nubin fit la tournée des églises et conventions religieuses qui se tenaient un peu partout en Amérique et y emmena sa fille dont la réputation de chanteuse et de guitariste alla en croissant au point que les offres d'engagement se mirent à pleuvoir de toutes parts. Elle n'hésita pas à chanter ses gospel songs à l'Apollo, au Cotton Club, à Carnegie Hall et ailleurs. Tout au long des années 40, elle atteignit le sommet de la gloire avec ses gospel songs teintés de blues, de jazz et de boogie woogie (accompagnée par le pianiste Sammy Price) ! Selon des témoignages de l'époque :

Her bluesy guitar and jazzy religious singing delighted people... She teaches us how similar gospel, blues, soul and jazz are : same chords, tonal colors, and everything... She makes un-

derstand — and easy to admit — where America's indigenous music came from : the Black Church !

(Son jeu de guitare « blues » et ses chants religieux jazzy ravirent les gens... Elle nous apprit à quel point sont semblables le gospel, le blues, la soul et le jazz : mêmes accords, mêmes couleurs tonales et tout... Elle fit comprendre — et facilement admettre — d'où vient cette musique intrinsèquement américaine : de l'Eglise noire !)...

En 1946, elle forma un duo avec Marie Knight et leurs disques se placèrent régulièrement en tête des hit-parades du magazine musical *Billboard.*

Son mariage, en 1951, fut un événement médiatique qui rassembla 20 000 personnes au Griffith Stadium de Washington et il fut couronné par un concert de gospel rassemblant Katie Bell Nubin, Marie Knight, les Rosettes, Vivian Cooper, les Harmonizing Four et les Sunset Harmonizers, c'est-à-dire une partie du gratin de l'époque. Evidemment, le succès et le côté profane de Tharpe irritèrent les milieux religieux. Ils jetèrent l'anathème sur la pauvre Rosetta qui ne comprit pas pourquoi Thomas Dorsey était accepté malgré son passé de bluesman et de pianiste de bars louches alors qu'elle était montrée du doigt et méprisée. Elle en prit quand même son parti, d'autant plus vite que son succès et sa popularité en Europe devinrent plus grands encore qu'aux Etats-Unis et, à partir de 1958, elle y séjourna de plus en plus souvent pour de plus en plus de temps, s'installant même à demeure en Suisse jusqu'à sa mort en octobre 1973. Elle a laissé elle aussi un riche héritage d'enregistrements de valeur.

Marion Williams. — Cette soprano à la voix ravissante — une des plus belles voix du monde gospel — naquit à Miami en 1927. A vingt ans, sa réputation de chanteuse était déjà telle que Gertrude et Clara Ward allèrent l'écouter et l'embauchèrent dans les Ward Singers. Elle y resta jusqu'en 1958, accumulant les succès du disque avec ce groupe et y contribuant pour une bonne part. Elle s'en alla emmenant avec elle d'autres

membres des Ward Singers : Frances Steadman, Kitty Parham, Henrietta Waddy, pour former les Stars of Faith, un groupe encore en activité aujourd'hui, mais sans Marion Williams qui a entamé une carrière solo en 1965. Le succès fut lent à venir mais en 1961 ce fut la grande aventure de *Black Nativity,* un spectacle en forme de comédie musicale écrit par Langston Hughes, avec des gospels authentiques grâce à Marion, aux Stars of Faith, à Alex Bradford, à Princess Stewart et aux Bradford Singers, qui fit le tour du monde et remporta un succès appréciable.

Malgré une condition physique de plus en plus détériorée, l'âge aidant, Marion Williams poursuit une carrière prestigieuse digne d'elle.

Bessie Griffin. — Arlette B. Broil naquit d'une mère créole d'origine française à La Nouvelle-Orléans, comme Mahalia Jackson et, tout au long des années 40, elle fit partie d'un quartette féminin, The Southern Harps; où sa belle voix de contralto fit merveille. En 1951, comme tant d'autres, elle alla s'installer à Chicago, invitée par Mahalia Jackson qui la surnomma *The Black Patti.* Elle se fit de nombreuses relations dans le monde musical religieux et, en 1953, elle rejoignit un des groupes féminins les plus prestigieux du temps, The Caravans, conduites par Albertina Walker mais, dès 1954, elle reprit sa carrière de soliste et fit des tournées avec le Rév. W. Herbert Brewster, pendant près d'un an et rejoignit La Nouvelle-Orléans, se produisant soit en solo, soit avec un quartette masculin, The Gospel Consolators (où débutait un certain Johnny Adams, chanteur *soul* de La Nouvelle-Orléans très célèbre aujourd'hui) et enregistrant quelques faces.

En 1958, son ami Alex Bradford l'introduisit auprès de la compagnie Specialty pour laquelle elle grava ses meilleures faces et le producteur « Bumps » Blackwell (qui avait déjà découvert Sam Cooke et... Little

Richard) lui proposa un rôle vedette dans une comédie musicale « gospel », *Portraits in Bronze,* qui remporta un succès époustouflant dans tous les Etats-Unis et fit de Bessie Griffin une grande vedette de la musique gospel tendance *secular,* tout au long des années 60. En 1970, elle revint à la *sacred* gospel music et fit de nombreuses tournées en Europe et en Afrique malgré une santé plus que défaillante. Une déficience cardiaque l'a emportée en 1990.

... et les autres. — Bien d'autres divas de la musique gospel mériteraient une notice biographique longue et détaillée mais la place nous manque et on se contentera de citer Mary DeLoatch (Marilyn Scott), Cora Martin, Gloria Griffin, Sammy Bryant, Ethel Davenport, Inez Andrews, Georgia Peach, Edna Gallmon Cooke, Mother Mattie Moss Clark, Ernestine Washington, Queen C. Anderson, Cassietta George, Sister Jessie Mae Renfro, Martha Bass, Wynona Carr, Liz Dargan, Dorothy Norwood, Bessie Polk, Josephine James, Lucy Smith, Princess Stewart, Delores Barrett... leurs enregistrements valent la peine d'être recherchés et écoutés.

VII. — Les groupes féminins

Si l'on fait abstraction des Sallie Martin Singers et des groupes mixtes déjà évoqués, comme les Roberta Martin Singers, les Colmanaires de Cynthia Coleman, etc., la première formation entièrement féminine à rallier les suffrages du public spécialisé fut celle que Gertrude Ward créa en 1943 à Philadelphie, à l'occasion de la National Baptist Convention de cette année-là.

The Ward Singers. — Le groupe était formé de la mère, Gertrude, originaire de Caroline du Sud, et de ses filles Clara et Willa. En fait, il existait depuis 1931 et avait même eu l'occasion d'accueillir Thomas Dorsey en personne, à Philadelphie, quelques années plus tard,

mais c'est en 1943 que les Ward Singers firent sensation à la convention baptiste annuelle et se révélèrent comme une tête d'affiche incontestée du moment. Ce succès ne se démentit plus par la suite et il était amplement justifié comme le démontre leurs enregistrements Savoy. D'autres chanteuses vinrent renforcer leurs rangs dès la fin des années 40 : Henrietta Waddy puis Martha Bass, Frances Steadman, Kitty Parham et surtout Marion Williams (de 1947 à 1958), la meilleure voix que ce groupe ait jamais compté, d'après les spécialistes.

Très organisées, remarquables femmes d'affaires, Gertrude et Clara Ward ouvrirent leur propre maison d'éditions musicales (Ward's House of Music) et organisèrent des tournées avec d'autres artistes comme le Rév. C. L. Franklin, Julius Cheeks... en Europe et même en Palestine. En 1958, le groupe éclata suite au départ de Marion Williams qui entraîna Waddy, Steadman et Parham avec elle mais les Ward n'eurent aucune peine à les remplacer par de nouvelles recrues dont les meilleures furent Thelma Jackson, Carrie Williams et Jessie Tucker. Le public leur garda son affection et sa confiance, même si ce public se recruta de plus en plus dans le monde profane... Inéluctablement, les Ward Singers s'engagèrent sur la même voie que Mahalia Jackson et Rosetta Tharpe, s'attirant les foudres des dévots et bigots de tout poil et changeant peu à peu d'admirateurs. Dès 1961, les Ward Singers se produisirent surtout dans les night-clubs, à Las Vegas en particulier et à Disneyland, sans oublier des tournées très *show business* au Japon et en Europe... Leur production gospel chuta de façon drastique au profit de variétés insipides (un seul album gospel parut entre 1963 et 1970) mais leur statut légendaire les suivit jusqu'à la mort de Clara Ward en 1973. Une fois encore la quantité d'enregistrements remarquables de ce groupe que l'on peut trouver dans le catalogue Savoy (et ses sous-marques Savgos...) est suffisante pour contenter les amateurs les plus difficiles.

The Caravans. — Si l'on peut encore considérer les Ward Singers comme un groupe pionnier formé avant 1945, le groupe le plus important qui fut une émanation directe de l'âge d'or fut sans conteste possible celui fondé par Albertina Walker en 1952 pour accompagner le chanteur Robert Anderson après son départ des Roberta Martin Singers. Dès leurs premiers enregistremnets pour States, les Caravans se sentirent assez fortes pour aller au feu en vedettes et jusqu'à la fin des années 60 ce groupe devint l'égal des Ward Singers, avec le même public, avec le même succès, et des enregistrements mémorables pour la marque Vee Jay de Chicago (et ses satellites Buddah...) avec des solistes comme Bessie Griffin (1953-54), Cassietta George (dès 1955), Dorothy Norwood et Inez Andrews (1955-1961), Imogene Greene (ex-Davis Sisters) et surtout Shirley Caesar qui apporta sa fougue juvénile aux Caravans et les accompagna jusqu'à leur abandon de la scène active en 1967. Albertina Walker devint une partenaire du Rév. Jesse Jackson dans son organisation d'aide aux défavorisés (PUSH) et dans sa lutte pour les droits civiques des Noirs en tant qu'héritier spirituel de Martin Luther King et elle est encore active en ces années 1990 avec des chorales de gospel contemporain fort insipides, hélas... Shirley Caesar entama, de son côté, une carrière de soliste et d'évangéliste qui l'a propulsée au rang des stars actuelles de la musique gospel moderne.

The Famous Davis Sisters. — Cet ensemble familial rassemblait quatre sœurs : Ruth, Thelma, Audrey et Alfreda Davis, accompagnées par un cousin, Curtis Dublin au piano. Au début des années 50 elles furent rejointes par Imogene Greene remplacée plus tard par Jackie Verdell et, en 1952, elles décrochèrent leur premier succès national avec *Bye and Bye.* Dès lors, elles volèrent de succès en succès et rejoignirent les Ward Singers et les Caravans sur leur piédestal, provoquant l'en-

thousiasme de leur public, mais un mauvais sort s'acharna sur le groupe, Thelma mourut dans un incendie en 1956 et Curtis Dublin la suivit de près dans la tombe puis Ruth tomba malade ; ce fut la fin du groupe et Ruth mourut en 1970. Leurs disques Savoy sont hélas absents des programmes de réédition, à ce jour...

The Original Gospel Harmonettes. — Un des plus grands groupes féminins de l'histoire du gospel ; ces chanteuses de Birmingham, Alabama, furent conduites par la pianiste Evelyn Starks et la mezzo-soprano Mildred Miller. Après un court séjour à Chicago, à la fin des années 40, le groupe revint à Birmingham et apparut dans une série de programmes de radio et de télévision, donnant aussi quelques récitals très remarqués. Leur réputation grandit rapidement et, au début des années 50, les Gospel Harmonettes furent engagées sous contrat par la compagnie Specialty au moment même où une recrue de choix faisait son entrée dans le groupe, Dorothy Love Coates, née D. McGriff à Birmingham en 1928. Elle était une admiratrice et une disciple de Mahalia Jackson et chantait dans des chorales locales, parfois en soliste. Au sein des Harmonettes elle se révéla comme une des chanteuses les plus « physiques » de la profession, se dépensant sans compter, bougeant sans cesse, arpentant les allées des églises ou les scènes en tout sens, tout en continuant à chanter, gesticulant et vivant intensément ses exhortations chantées. En plus, Coates fut un auteur-compositeur de talent et elle enrichit le patrimoine musical religieux d'un bon nombre de gospel songs toujours à l'honneur dans le répertoire traditionnel : *That's enough, He's right in time...*

Ce groupe cessa ses activités en 1971 mais Dorothy Love Coates se produit encore occasionnellement comme soliste, de nos jours.

... et les autres ? — D'autres groupes féminins mériteraient des notices plus détaillées, comme les Angelic

Gospel Singers, un groupe du Mississippi formé au début des années 50 par Margaret Allison, avec un accompagnement d'orgue et de piano et dont les chants marqués par le blues obsédant et hypnotique du Deep South distillent un climat envoûtant et mystique. Elles enregistrèrent pour Gotham et dans certaines faces, elles furent accompagnées par les Dixie Humming Birds. Margaret Allison est toujours en activité et enregistre pour la compagnie Malaco de Jackson, Mississippi. Il y a aussi les groupes qui apparurent à la fin de l'âge d'or, souvent formés par des membres des groupes prestigieux cités plus haut et désireux de voler de leurs propres ailes comme les Stars of Faith, les Barrett Sisters, les Loving Sisters, les Drinkard Singers, les Patterson Singers, les Clark Sisters, les Meditation Singers, les Gerald Sisters, les Truthettes...

Discographie indicative :

Des milliers de 78 tours, de 45 tours et des centaines de LPs ont été produits pendant toute cette période sur des labels comme Savoy, Vee Jay, Aladdin, Andex, Peacock, Apollo, Specialty, Gotham, Manor, King, Chess-Checker, De Luxe, Glory, Haven, Imperial, Nashboro, States, Coleman, Coral, Modern, Okeh, Duke, Score, Trumpet, Songbird, Choice... Ils sont difficiles voire impossibles à trouver mais les rééditions commencent à prendre un bel essor. Tous les artistes mentionnés dans ce chapitre sur l'âge d'or 1945-1965 sont présents dans les catalogues :

Spirit Feel (Etats-Unis) c/o Shanachie Records.
Flyright Interstate Ltd., Inc. (UK), via des séries Gospel Heritage, Krazy Kat (rééditions Gotham...).
Route 66 Records (Suède), via Gospel Jubilee Records.
Archives de l'INA (France) (M. Jackson, R. Tharpe).
Arhoolie Records (Etats-Unis).
Ace Records (UK) : rééditions Specialty, Nashboro.
Charly Records (UK) : rééditions Vee Jay...
Columbia/CBS/Sony Enterprises (Etats-Unis).
MCA (Etats-Unis) rééditions Peacock.
Malaco/Savoy/Savgos (Etats-Unis) ; Chess (Etats-Unis).
P-Vine (Japon) (faces Chess-Checker...).
Rhino, Global Village (Etats-Unis), Zu-Zazz (UK).
Southland Records, 504 Records, New World (Etats-Unis).
Ebony Gospel Records (Suisse) ; Auvidis (France).
Rosetta, High Water, Doo Wop Delights (Etats-Unis).

Chapitre VI

APRÈS L'AGE D'OR (1965-1990's)

I. — Introduction

Avant l'âge d'or de la musique gospel, seuls les Noirs américains — et essentiellement ceux qui fréquentaient les églises sanctifiées du type COGIC — s'intéressaient à ce style musical d'une originalité pourtant exceptionnelle et d'un dynamisme hors du commun ! Quand les Européens et les Américains blancs découvrirent cette musique, on en était déjà à la période post-âge d'or, celle du gospel-rock puis celle du gospel contemporain mâtiné de soul music qui virent s'accentuer la scission entre la *sacred gospel music* à vocation strictement religieuse et la *secular gospel music* composante très dynamique du show business international pour lequel le contenu religieux et les textes étaient tout à fait accessoires, aussi longtemps que la musique restait « hip », à la mode et aux goûts du jour... et que cela se vendait bien !

Les points de référence obligés furent les Edwin Hawkins Singers, leur célébrissime *Oh Happy Day* de 1969 (Pavilion/Buddah Records) et les innombrables chorales *(Gospel Choirs)* bâties sur le même modèle, avec pléthore de choristes et des harmonies passe-partout, sans cachet particulier. Ces chorales continuent à dominer le monde du gospel aujourd'hui avec des copies conformes (locales) à Montréal, à Londres, à Oslo, à La Haye, à Osnabrüch, à Paris et autres lieux...

II. — « Gospel is black and black is beautiful... »

Pendant les soixante premières années de notre siècle, les musiques religieuses africaines-américaines, malgré leur succès phénoménal au sein des communautés noires, passèrent quasiment inaperçues du public non religieux et *a fortiori* de l'Amérique blanche et de l'Europe. Seule Mahalia Jackson fut capable de forcer l'intérêt puis l'enthousiasme du grand public et encore fallut-il pour cela que le président Kennedy la reçoive à la Maison-Blanche à l'occasion de son investiture et que cette faveur présidentielle soit largement montrée à la télévision, suscitant un engouement qui heureusement ne se démentit plus jusqu'à la mort de Mahalia en 1972 et rejaillit sur les autres artistes de ce style.

Hélas, au moment où toute l'Amérique et l'Europe découvrirent la musique gospel, son âge d'or était déjà révolu ! Ce changement d'attitude des Blancs en général, l'intérêt de toutes les dénominations religieuses jusque-là réticentes vis-à-vis d'une musique jugée trop exubérante et trop spectaculaire à leur goût — « indécemment émotionnelle », disait-on —, l'intérêt aussi des *non church goers* (le public non religieux attiré par la musique et ses rythmes mais indifférent aux textes) réamorcèrent la pompe sans doute mais d'emblée, des effets pervers se firent sentir. On les a évoqués précédemment : crainte des Noirs de voir récupérer par les Blancs le dernier style musical encore entièrement africain-américain (après le jazz et le blues), schisme entre le gospel traditionnel, religieux par essence, destiné aux pratiquants, aux fidèles et destiné à être interprété dans les églises *(sacred gospel music)* et une autre tendance s'adressant à tous les publics et s'exprimant tout autant dans les salles de concert, voire les night-clubs et autres lieux profanes (la *secular gospel music*), cette

dernière remportant, et de loin on s'en doute, le plus de suffrages, le plus d'adeptes et le plus de succès commercial... Les deux tendances se sont maintenues jusqu'à nos jours, vaille que vaille pour la *sacred gospel music,* avec des quartettes masculins (Soul Stirrers, Sensational Nightingales, Original Five Blind Boys of Alabama...), des groupes féminins (Stars of Faith, Barbara Best Singers, Barrett Sisters...), des groupes mixtes (Bill Moss Singers, Jackson Gospel Singers...), des solistes (Marion Williams, Inez Andrews...) et des chorales traditionnelles (James Cleveland...) qui ont conservé un public fidèle, particulièrement en Europe qui les accueille plusieurs fois par an à l'occasion de tournées dont le succès ne faiblit pas.

III. — **Gospel-rock**

Le gospel dit contemporain apparut dans les années 60 par l'adoption des instruments et des techniques rythmiques du rhythm and blues et du rock and roll : suramplification électrique, guitares, batteries, orchestres avec sections de cuivres, excentricités scéniques, vêtements extravagants, inclusion de morceaux à textes profanes, etc. En fait pour une fois ce sont les Noirs qui copièrent les Blancs car Elvis Presley et Jerry Lee Lewis donnaient le ton (voir Appendice « White Gospel » en fin de volume), mais des groupes noirs comme les Gospelaires of Dayton, Ohio (« Remember me Jesus »), les Caravans, à l'occasion, les Johnny Thompson Singers, les Robert Patterson Singers (qui versèrent dans l'hystérie plus ou moins contrôlée dans leur période européenne) et surtout les Mighty Clouds of Joy de Joe Ligon ainsi que les Staple Singers de Roebuck « Pops » Staples et quelques autres se laissèrent tenter par cette dérive avant d'en revenir à des formes plus traditionnelles ou de passer carrément, avec armes et bagages, au gospel contemporain pro-

prement dit. Ne parlons même pas des transfuges de la musique gospel, de Little Richard, d'Aretha Franklin et d'autres vedettes du rock et du R & B ou de la soul music qui enregistrèrent des albums de gospel sans oublier leur bagage profane (LaVern Baker, Wynona Carr, Gatemouth Moore, Nappy Brown...).

IV. — Les transfuges de la gospel music (« From gospel obscurity to secular acclaim »)

L'obscurité dans laquelle les maintenait la musique gospel rebuta bien des artistes et ils furent tentés par la gloire, la vraie, celle qui éclate en néons, en paillettes et en titres géants dans la presse à sensation... ainsi que par la fortune et les *royalties,* quitte à aller les chercher dans le monde des mécréants, hors du giron de l'Eglise.

Si on laisse de côté quelques précurseurs d'avant 1945, la palme revint sans doute à Rosetta Tharpe qui n'en finit plus, entre 1938 et 1970, de sortir puis de rentrer dans le sein de l'Eglise sanctifiée. Il y eut aussi Ruth Jones, cette chanteuse des Sallie Martin Singers qui opta, au début des années 50, pour le statut de chanteuse de jazz tendance R & B et atteignit à la célébrité sous le nom de Dinah Washington, *The Queen of the R & B...* Plus tard, Mahalia Jackson elle-même se fit piéger par les sirènes de la CBS qui lui imposèrent orchestres symphoniques et pléthore de violons, mais elle sut habilement tirer son épingle du jeu et sauver l'essentiel de son authenticité. Ces scrupules, par contre, importèrent peu aux chanteurs vedettes d'un groupe prestigieux comme les Soul Stirrers : Sam Cooke d'abord qui alla faire chez RCA une carrière fulgurante de crooner et de rocker b.c.b.g., coqueluche de ces dames, dont l'une, folle de jalousie, l'assassina en 1964 ! et son ami et guitariste attitré

Bobby Womack, super-star de la soul music aujourd'hui, en duo avec sa femme, qui fit de même, puis Johnny Taylor, remplaçant de Sam Cooke au sein des Soul Stirrers et lui aussi super-star de la musique soul pour Stax Records et la CBS et vedette du soul-blues de nos jours (chez Malaco Records). On pourrait allonger sans peine cette liste mais à quoi bon, ce qui importe c'est que tous ces transfuges firent la démonstration magistrale de la qualité des écoles de chant religieux, les chorales des Eglises noires américaines où la plupart des enfants africains-américains, pour ne pas dire la totalité, font un séjour plus ou moins long et restent parfois toute leur vie ; chacun a l'occasion d'y découvrir s'il a une voix ou non, apprend instinctivement ou non à la poser, à en tirer des effets, à la dégager de sa gangue et à chacun, ensuite, de décider ce qu'il en fera et du domaine où il l'exploitera : gospel pur et dur, R & B (Tina Turner...), soul music (Aretha Franklin...), musique classique et opéra (Barbara Hendricks...) ou grande variété (Dionne Warwick et sa nièce Whitney Houston, Solomon Burke, Lou Rawls...).

Beaucoup firent ce dernier choix, mais la décision a toujours été difficile à prendre car les candidats savaient pertinemment que l'Eglise pardonnait rarement à ceux qui quittaient son giron, surtout s'ils ne rencontraient pas dans le monde profane le succès escompté et revenaient au bercail la tête basse et contrits ; beaucoup trouvèrent alors portes closes et rebuffades de toutes sortes. Bonheur à ceux et celles qui réussirent : Dee Dee et Dionne Warwick, Cissy Houston et Judy Clay (toutes quatre ex-Drinkard Singers of New Jersey), Wilson Pickett (ex-Violinaires), Roscoe Robinson et Joe Henderson (ex-Fairfield Four), David Ruffin (ex-Dixie Nightingales), Otis Clay (ex-Blue Jays Quartet en 1959, Pilgrim Harmonizers en 1961, Gospel Songbirds en 1963 et Sensational

Nightingales en 1964 !), Lou Rawls (ex-Pilgrim Travelers), Joe Hinton (ex-Spirit of Memphis Quartet)... et surtout Aretha Franklin et les Staple Singers. Malheur aux autres comme Marie Knight et consorts. Il y a même eu, dans ce monde un peu particulier, le plus grand chanteur de gospel... « qui n'exista pas » : Ray Charles ! *(« The greatest gospel singer who never was »)* ; il utilisa en effet tous les *gimmicks* des Eglises sanctifiées dans son jeu de piano comme dans son chant et Big Bill Broonzy disait de lui :

He's got the blues, he's cryin' sanctified. He's mixing the blues with the spirituals... I know that's wrong ! He should be singing in the church...

(Il a le blues mais il pleure à la façon sanctifiée... il mélange le blues et les spirituals. Je sais que c'est mal... Il devrait chanter à l'église...)

Rappelez-vous des titres de Ray Charles comme *This Little Girl of Mine,* une parodie du *This Little Light of Mine* de Clara Ward, *Lonely Avenue*, une copie note pour note de *How Jesus died* des Pilgrim Travelers, etc.

Aretha Franklin. — Fille du Rév. C. L. Franklin, un des prêcheurs les plus célèbres et les plus talentueux de l'après-guerre et super-vedette de la scène gospel à Detroit jusqu'à sa mort en 1984, Aretha naquit en 1942. Enfant, elle côtoya Mahalia Jackson, Marion Williams, Sam Cooke, James Cleveland et des dizaines d'artistes de gospel, amis et familiers des Franklin ; quoi d'étonnant dès lors à ce qu'elle fît ses premières armes dans la chorale paternelle ? A douze ans, elle chantait en soliste et en public ; à quatorze ans, elle prit la route et fit des tournées avec le groupe paternel, elle enregistra avec eux pour Battle et Checker (1955-1956) ; à dix-huit ans, John Hammond, un des dirigeants de Columbia Records (découvreur de Bessie Smith, Count Basie, Billie Holiday...), la prit sous son

aile et elle enregistra, entre 1960 et 1965, toute une série de disques à connotation jazz qui ne lui allèrent pas trop bien puis elle passa, en 1967, chez Atlantic Records et, quelques disques plus tard *(Respect, Satisfaction, Chain of fools, Think, Dr Feelgood...)*, elle était devenue la grande dame du R & B et de la soul que l'on sait — elle l'est toujours — mais régulièrement elle produisit encore un album de gospel songs par-ci par-là, un peu noyés il est vrai dans son abondante production rock... et on lui battit froid dans plus d'une église, à son grand dam !

Staple Singers. — Sans changer de nom, ce groupe familial (Roebuck « Pops » Staples, le père, chanteur et guitariste du Mississippi, avec ses filles Mavis, Cleotha, Yvonne...) passa du gospel authentique, avec des enregistrements en 1950 pour United Records (cédés à Sharp et Gospel) puis pour Vee Jay (près de 40 faces baignant dans une ambiance hypnotique et considérées comme des classiques du genre) au gospel *folk* (gospel et spirituals authentiques mais destinés au public blanc des années 60) pour la compagnie Riverside puis à la musique *soul* engagée, à la fin des années 60 et pendant les années 70-80, avec des enregistrements pour Columbia d'abord puis surtout pour la firme Stax de Memphis (depuis 1968). Un de leurs plus grands succès, *Respect Yourself,* était dans la ligne des slogans *« Black is beautiful »* et *« I'm black, I'm proud » (« Je suis Noir, j'en suis fier »)*, et de la lutte pour les droits civiques de Martin Luther King et de Jesse Jackson. Aujourd'hui, ils en sont revenus à un répertoire mixte de gospel songs et de soul songs et continuent avec succès leurs tournées et concerts.

D'autres groupes tentèrent la même opération, en changeant de nom et avec moins de bonheur ainsi les Selah Jubilee Singers se lancèrent dans le monde profane du *Doo Wop* (groupes vocaux harmonisés mais

privilégiant les ballades sentimentales et versant facilement dans le sirupeux) sous le nom de The Larks de même que les Imperial Humming Four, un groupe de La Nouvelle-Orléans sous le nom de The Hawks ou encore les Delta Southernaires de New Orleans encore sous le nom des Spiders (avec Chuck Carbo, un chanteur excellent qui fait un come-back actuellement dans le R & B, pour 504 Records)... Beaucoup d'autres suivirent ces traces mais avec moins de talent et ils sont oubliés.

V. — **Jazz à l'église**

L'antagonisme Devil's Music profane et God's Music a toujours été plus conventionnel que réel et les musiciens noirs s'embarrassèrent moins des contraintes résultantes qu'on aurait pu s'y attendre ; il ne faut donc pas s'étonner que les jazzmen aient abondamment puisé dans le répertoire religieux, comme les bluesmen, pour y trouver des thèmes et des mélodies, mais c'est un domaine trop vaste pour être abordé ici[1]. On se contentera de mentionner la démarche engagée de compositeurs comme Duke Ellington qui organisa, dès 1965, des Sacred Jazz Concerts dans des églises de San Francisco, de New York et de Londres et comme Mary Lou Williams qui composa, entre autres pièces, des messes et une hymne *(Black Christ of the Andes)*. Clarence Rivers composa lui aussi une messe, *Brotherhood of Man* (1967), jouée au Festival de Newport en 1967 avec le Billy Taylor Trio. Citons encore *A Modern Jazz Oratorio* de David Baker ainsi que les nombreuses contributions de jazzmen modernes comme Charlie Mingus, les frères Adderley, Archie Shepp, etc.

1. Consulter, entre autres, E. Southern, *Histoire de la musique noire américaine,* Buchet-Chastel, 1976.

VI. — Negro spirituals, gospel et littérature africaine américaine

Ce domaine est lui aussi trop vaste pour être abordé ici mais, comme on pouvait s'y attendre, bon nombre d'écrivains ont utilisé les traditions religieuses de leur peuple, les églises noires et la musique qui y était interprétée soit comme cadre ou sujet de leurs intrigues, soit comme sujet d'études et d'essais. On citera pour mémoire W. E. B. DuBois et *« The Souls of Black Folk-Essays & Sketches » (1903)* dont un essai est consacré aux « Sorrow Songs », Paul Laurence Dunbar *(An Antebellum Sermon),* Alexander Crummell (*The Greatness of Christ and other Sermons,* 1882) et les écrivains de la Harlem Renaissance (1920-1930) comme Alain Locke (*The Negro Spirituals,* 1925), James Weldon Johnson (*God's Trombone-7 Negro Sermons in Verse,* 1927 et *The Books of American Negro Spirituals* en deux volumes, 1925-1926, avec son frère), Sterling Brown *(Negro Folk Expression : Spirituals, Seculars, Ballads and Work Songs),* Zora Neale Hurston, Arna Bontemps, Langston Hughes (*Tambourines to Glory,* 1958), etc. Plus tard, James Baldwin (*The Amen Corner,* 1968, *Just above my head,* 1978), Ernest J. Gaines *(In my Father's House),* Gwendolyn Brooks, Richard Wright et un nombre très important de romanciers et romancières contemporains ont fait de même mais cela mériterait une étude à part, par son ampleur.

Chapitre VII

LE GOSPEL CONTEMPORAIN

I. — Introduction

Le phénomène le plus marquant du début des années 70 fut sans doute le développement anarchique des chorales et leur hégémonie sur tous les autres styles de musique gospel qui ne disparurent pas — encore heureux ! — mais qui furent dominés, en quantité de disques produits et en termes d'occupation des médias et du terrain (conventions, festivals, salles de concerts...).

Cette vogue démarra sur un coup de tonnerre, la sortie d'un disque qui, en quelques semaines, grimpa au sommet de tous les hit-parades américains et européens et se vendit par millions d'exemplaires : *Oh Happy Day,* et les heureux bénéficiaires des royalties y afférentes furent les Edwin Hawkins Singers. A partir de ce moment, les grandes chorales régnèrent en maître sur une des branches du grand show business international, là où la musique primait sur les paroles, avec toutefois une nuance fondamentale entre les chorales qui visaient le marché *noir* en priorité et les autres qui ne rêvaient que de succès dans le marché international *(white market).*

II. — Le « black market » (marché noir)

Le gospel contemporain visant le marché des Noirs américains en priorité fut, et reste, dominé par trois personnalités fortes : James Cleveland, Shirley Caesar

et Al Green — les Anciens — et par les révélations de ces dernières années — les Modernes — Vanessa Bell Armstrong, les Clark Sisters, le Rév. F. C. Barnes, Janice Brown, Bill Moss & Celestials, Vernard Johnson (saxophoniste), Troy Ramey, Prince Dixon, les Winans, Take 6, Norris Turner...

Rév. James Cleveland. — Jusqu'à sa mort en 1992, il fut le *deus ex machina* du gospel moderne, il dirigea et parraina des dizaines de chorales plus ou moins traditionnelles attachées à des Eglises bien déterminées et qui se produisirent un peu partout en Amérique et en particulier dans les National Conventions of Choirs and Choruses Mass Choir et dans les Gospel Music Workshops of America Mass Choir créés par Cleveland en 1968 ; ces *workshops* (classes ateliers) se sont tenus chaque année sans discontinuer depuis lors et le charisme de Cleveland était tel qu'ils ont rassemblé des foules énormes ; les soirées de gala ont été enregistrées par la compagnie Savoy. On peut dire de James Cleveland qu'il a été le père de la musique gospel contemporaine, comme Thomas Dorsey le fut pour la période 1930-1960. Ses avis étaient incontournables et il a joui d'un prestige inégalé. Pourtant ses débuts furent modestes. Né à Chicago en pleine Dépression, il eut la bonne fortune de faire ses premières armes à la Pilgrim Baptist Church de... Thomas Dorsey ! Il fut donc formé par le maître lui-même au chant et au piano. A seize ans, il écrivit ses premiers gospel songs pour la maison d'éditions de Roberta Martin et, en 1948, il enregistra son premier disque pour la firme Apollo au sein des Gospelaires, un groupe issu des Roberta Martin Singers et distinct des Gospelaires of Dayton. Dans les années 50, il accompagna occasionnellement les Caravans et, en 1959, il entama une fructueuse association avec une chorale de Detroit, The Voices of the Tabernacle, et avec la compagnie Savoy

dont il fut le fer de lance jusqu'au bout. Son premier *long-playing* pour Savoy, avec l'Angelic Choir of Nutley (New Jersey) dirigé par le Rév. Lawrence Roberts, se vendit à plus de 100 000 exemplaires et le second, avec la même chorale, dépassa le million de copies vendues. Ce fut la gloire nationale pour Cleveland qui y gagna son premier surnom, The Crown Prince of Gospel, et une place de choix dans le show business qui avait pris une extension étonnante et brassait des millions de dollars. Jamais pourtant, il ne se départit de son choix prioritaire de la clientèle noire — et bienvenue aux autres s'ils venaient à ses concerts et achetaient ses disques, mais à aucun moment il ne dérogea à ce choix et ne céda aux pressions ni aux tentations commerciales passant par l'abandon des racines africaines.

A partir de 1968, son Gospel Music Workshop of America rassembla la crème des chorales noires en provenance des quatre coins des Etats-Unis, il y organisa des classes et des ateliers où les novices recevaient des leçons de perfectionnement de leurs aînés et cet événement annuel devint le plus couru du monde de la gospel music : vétérans et amateurs, vedettes et inconnus, producteurs, directeurs artistiques de firmes de disques... avec un Cleveland infatigable et omniprésent — il réserva à l'Amérique l'essentiel de ses activités, il a très peu chanté en Europe sauf à de trop rares occasions hélas. Quoi qu'il en soit, ce prince-consort du gospel est devenu le King of Gospel par consensus et sa disparition fut un coup dur pour l'avenir de la musique gospel traditionnelle.

Evangelist Shirley Caesar. — Elle naquit en 1939, à Durham en Caroline du Sud dans une famile de douze enfants. A dix ans, elle faisait partie des Caesar Singers, avec sœurs et cousines, et à douze ans elle enregistra son premier disque pour la compagnie Federal

sous le nom de Baby Shirley ; elle continua, dans les années 50, en duo avec Leroy Johnson. En 1958, les Caravans firent une tournée en Caroline du Nord et Shirley réussit à se faire auditionner ; elle fut engagée sur-le-champ par Albertina Walker. Elle resta avec les Caravans de 1958 à 1966, figurant sur tous leurs enregistrements importants (Vee Jay...).

En 1966, elle entama une glorieuse carrière d'évangéliste-prêcheur, en solo ou à la tête d'une chorale, sous l'égide de la compagnie Hob qu'elle quitta dans les années 70 pour Road Show Records, ce qu'elle regretta vite car ils voulurent lui faire chanter du gospel rock ce qu'elle refusa catégoriquement. En 1979, elle trouva en Word Records la compagnie où son autonomie restait totale et son succès leur donna raison : ses admirateurs sont légion et son style de gospel, un pied dans la tradition acquise chez les Caravans, l'autre dans le contemporain (on a dit d'elle : *« She combines the best of the old with the best of the new », « Elle combine le meilleur de l'ancien avec le meilleur du nouveau »*), en a fait un des plus grands vendeurs de disques de toute l'histoire du gospel.

Rév. Al Green, le Soul Survivor. — Né à Forrest City dans l'Arkansas dans une famille très religieuse, Al Green eut son enfance bercée par la musique de Sam Cooke, son idole, des Soul Stirrers et du groupe familial, The Green Brothers dont il fit partie. Sa passion pour Sam Cooke le poussa à l'imiter en tout au point d'abandonner la musique religieuse, ce qui le fit renier par son père, au profit de la musique soul en 1967 ; en 1971, il en devint même une super-star avec *I'm so tired of being alone* et il le resta pendant les cinq à six années suivantes, accumulant succès sur succès et vendant ses disques par millions..., puis brusquement, il fit un retour sur lui-même et expérimenta une nouvelle naissance *(born again)*, revenant spectaculairement à

la musique gospel traditionnelle quoique à grand spectacle, un retour définitif depuis 1980 et ses enregistrements pour la compagnie Myrrh. Il a bouclé la boucle. A la tête du Full Gospel Tabernacle à Memphis, il est aujourd'hui un pasteur heureux et comblé dont l'église ne désemplit pas et c'est un artiste qui continue à accumuler récompenses, grands prix du disque et succès de vente dans un domaine qui est celui de ses premières amours, un gospel moderne et très médiatique mais authentique néanmoins.

Et les autres ? — A côté des vétérans ci-dessus, il y a beaucoup de nouveaux venus dont la notoriété va croissant et qui méritent l'attention : Vanessa Bell Armstrong révélée par son *Peace be still* de 1984 (Onyx Records), les Clark Sisters (Rejoice), filles de Mattie Moss Clark, elle-même titulaire de plus de trente long-playings depuis 1958, pour Savoy, et mère du Bill Moss des Celestials, les Winans, Take 6, les Rév. F. C. Barnes et Janice Brown dont le style down-home country gospel qui n'est pas sans rappeler celui des Staple Singers de la première période, pre-Stax, est de plus en plus populaire. Il y a encore tous les groupes masculins, The Dixons, The Craig Brothers, The Williams Brothers, The O'Neal Twins, The Zion Tones, The Salem Travelers, The Keynotes, The Gospel Trumpets... les chorales, New York Community Choir, Tri-Boro Mass Choir, Florida Mass Choir, The New Jerusalem Baptist Church Choir, B. C. and M. Choir, Garden State Choir, Georgia Mass Choir, Free For All Inspirational Choir (D^{r} W. J. Stafford), Harrison Johnson Community Choir, Rance Allen Group, Wesley Boyd Workshop Choir, The Voices of Deliverance et The Choraleers de Donald Vails, Original COGIC Radio Choir, Pentecostal Community Choir, These Are They, Thompson Community Singers, Benny Cummings Singers, Highgate Gospel Choir,

Brooklyn Tabernacle Choir, Voices of Light, Myrna Summers & The Refreshing Springs COGIC Choir, First Church of Love Faith & Deliverance Choir (avec l'Evangelist Rosie Wallace), Obedient Missionary Baptist Church Choir (avec Essie Moss), Southern California Community Choir (James Cleveland)... et leurs satellites européens ou canadiens, Montreal Jubilation Gospel Choir, London Community Gospel Choir, COGIC UK... les pasteurs qui chantent et dirigent ces chorales, Rév. Isaac Douglas, Milton Brunson, Douglas Miller (Trueway Choir), Bishop Jeff Banks (Revival Temple Mass Choir), Rév. Maceo Woods (Christian Tabernacle Choir), Rév. Clay Evans (Fellowship Choir), Rév. Aaron Martin..., les solistes masculins, Ricky McKinnie, Raymond Anthony Myles (New Orleans), Timothy Wright, Benny Cummings, John William, Billy Davis Jr., Luther Barnes (Red Budd Gospel Choir), Fred Johnson, Dwight Robinson, John Littleton, Al Hobbs, Charles May, Vernard Johnson..., les solistes féminines, Lillie Knauls, Madeline Manning Jackson, Mattie Johnson, Leontine Dupree, Dorothy Moore, Lee Green, Lee Ida Brown, Lois Snead, Aline White, Dorothy Bloat, Maggie Ingram (et les Ingramettes), Leomia Boyd, Myrna Summers, Sandra Crouch, Louella Daniel, Glynna Session, Louise « Candy » Davis..., toutes les chanteuses de blues, de R & B, de folk et de jazz qui ont enregistré du gospel comme Ethel Waters, Etta James, Carrie Smith, Lillian Boutté, Margie Evans, Rhoda Scott, Ella Fitzgerald, Odetta, Bernice Johnson Reagon et Sweet Honey in the Rock, Big Mama Thornton, Ike et Tina Turner, Millie Foster, Marva Wright, Karen Caroll..., les chanteurs et les groupes vocaux qui ont fait de même, Harry Belafonte, Brook Benton, Dan Smith, Billy Preston, Bobby Powell, Jimmy Witherspoon, Sonny Terry, Brownie McGhee, Johnny Adams, les Persuasions, les Holmes Brothers...

III. — Marché blanc pour gospel noir

Indépendamment des White Spirituals, du Southern Gospel, de l'Inspirational Church Music et de la Contemporary Christian Music qui sont les branches principales de la musique religieuse faite par des Blancs à l'intention de Blancs et que nous aborderons, brièvement, dans le dernier chapitre, une ramification du gospel contemporain s'est peuplée de Noirs américains soucieux de faire leur chemin dans le domaine du show business où la couleur de la peau et les traditions ancestrales ont moins d'importance sinon plus aucune. L'occasion de percer leur fut donnée par le succès de *Oh Happy Day* en 1969. Cela créa une brèche dans laquelle s'engouffrèrent une foule d'artistes à commencer par les membres de la famille Hawkins et par d'autres comme Andrae Crouch et Jessy Dixon qui gommèrent de leur musique l'essentiel des rétentions africaines pour se concilier les grâces du public blanc avec moins d'exubérance vocale et scénique, plus de sophistication dans les arrangements, avec des voix travaillées, des messages édulcorés ou inexistants, une confusion voulue entre amour physique, terrestre et amour mystique, etc. ; les cordes et les synthétiseurs remplacèrent les instruments traditionnels ou les noyèrent dans une bouillie sonore aseptisée, au diable les accents bluesy et les rythmes du jazz et du boogie woogie ! On peut comprendre que ce décor sonore ait attiré une foule d'artistes appartenant à la grande variété internationale...

Andrae Crouch. — En 1969, Crouch faisait partie des Disciples, un groupe de Los Angeles qu'il orienta vers le *progressive black gospel* dont les caractéristiques viennent d'être décrites ; son succès sur les stations de radio FM de la Californie du Sud fut immédiat ; il lui ouvrit la porte des studios d'enregistrement et les premiers albums furent d'emblée de grands succès de vente.

Crouch travailla de plus en plus avec des artistes comme Leon Russell, les Crusaders, Joe Sample et avec Paul Simon pour lequel il écrivit *Jesus is the answer* que Simon chante encore régulièrement lors de ses concerts. En 1961, les Disciples se séparèrent et deux de ses membres continuèrent chacun de leur côté, en solistes, mais dans la même voie et atteignirent eux aussi et rapidement à une notoriété appréciable : Danniebelle Hall et Bili Thedford. Quant à A. Crouch il a poursuivi, depuis lors, une carrière enviable, il est un membre éminent du star-system mais il n'a plus grand-chose à voir avec la musique gospel qui fait l'objet de cet ouvrage...

Jessy Dixon. — Originaire du Texas, Dixon eut un début de carrière tout à fait classique et traditionnel : découvert par les Pilgrim Travelers, il fit d'abord équipe avec Brother Joe May avant de faire partie des Gospel Chimes de James Cleveland ; introduit par ce dernier auprès de Savoy Records, il y devint l'organiste attitré des Roberta Martin Singers puis, à dix-huit ans, il enregistra sous son nom, à la tête du Chicago Community Choir.

C'est au début des années 70 qu'il se tourna vers le marché blanc et il est apparu, avec les Jessy Dixon Singers, sur un nombre impressionnant de disques d'artistes comme Diana Ross, Leo Sayer, Natalie Cole, Cher, Paul Simon (avec lequel il a fait aussi du cinéma), etc., lesquels souhaitaient ajouter une légère touche gospel à leurs enregistrements (comme Elvis Presley avant eux et comme pas mal de stars de la country music...). Son statut actuel est proche de celui d'Andrae Crouch.

Hawkins Family. — Le succès phénoménal de *Oh Happy Day* en 1969 propulsa au sommet de la notoriété Edwin Hawkins, sa sœur Lynette, son frère Walter et l'épouse de ce dernier, Tramaine. Jusqu'en 1976,

Edwin Hawkins fut le leader incontesté de son groupe qui, malgré sa stature internationale et ses apparitions dans des concerts de rock et dans des festivals pop, s'astreignit à conserver son caractère et son contenu strictement religieux.

A partir de 1976, c'est le Rév. Walter Hawkins, docteur en théologie, qui prit le contrôle des opérations et, en 1979, il fonda la Love Center Church à East Oakland (Californie) et la troupe se produisit sous le nom de Walter & Edwin Hawkins & The Family, spécialistes reconnus d'une fusion *musique classique + gospel music* avec le National Symphony Orchestra. Depuis lors, ils illustrent parfaitement le souhait des artistes de gospel contemporain d'harmoniser au mieux art, religion et business et de réussir sur tous les plans : spirituel, artistique, technique et commercial. Il faut se faire une raison, à l'aube du XXI^e^ siècle, qu'on le veuille ou non, une frange non négligeable de la musique gospel est devenue une entreprise commerciale mi-évangélisme, mi-spectacle, elle est rentable ou elle meurt... Heureusement, il reste l'autre frange qui végète mais ne meurt pas !

Au contraire des artistes cités dans le paragraphe « Les transfuges de la gospel music » qui ont commencé par chanter des paroles profanes sur des airs de gospel avant de franchir le pas vers le rock and roll ou le R & B, les tenants du gospel contemporain visant le *white market* ont chanté Jesus, son amour, ses pompes et ses œuvres sur des musiques modernes passe-partout sans aucun rapport avec la musique gospel... Un certain public s'en satisfait totalement[1] !

1. Les productions discographiques actuelles sont abondantes, pléthoriques même. Pour le gospel noir plus traditionnel, on investiguera dans les catalogues Jewel, Air, New Haven, Benson... Pour le gospel contemporain (noir et blanc), les catalogues importants sont : Light Records, CGI, Polygram/Lection, Word/Epic, Onyx International (Benson), Warner Alliance, Gramercy, Sparrow Records, Selah, Myrrh/Epic, Glasshouse, Arcade, Point Blank/Charisma, Birthright.

Appendice

WHITE SPIRITUALS ET CHORALES. MUSIQUE GOSPEL SUDISTE. MUSIQUE CHRÉTIENNE CONTEMPORAINE

Dans le chapitre II, on a vu que les protestants blancs jouèrent un rôle important dès 1850 dans l'élaboration des *gospel hymns* à l'occasion des *urban meetings*. Dwight Moody, Ira Sankey, Billy Sunday, Homer Rodeheaver et d'autres rendirent possible l'avènement des *white spirituals* puis, par l'intermédiaire d'Eglises sanctifiées blanches, d'une musique gospel propre qui se développa et vécut sa propre vie, indépendamment du gospel noir, avec assez peu d'échanges et de passerelles même si les chanteurs des deux communautés s'observèrent du coin de l'œil et prirent chez l'autre des idées, de l'inspiration... Comme ce sujet sort du cadre de cette étude, on conseillera la lecture d'ouvrages bien documentés sur ce sujet[1].

En résumé on observera qu'un mouvement pentecôtiste démarra en octobre 1900 à Topeka, Kansas, sous l'impulsion de Charles Fox Parnham, en sa Bethel

1. D. Cusic, *The Sound of Light. A History of Gospel Music,* Bowling Green State University Press, 1990 ; ISBN 0 87972 498 6 pb ; *Rejoice The Gospel Music Magazine,* ISSN 1044 1034, publ. by the Center for the Study of Southern Culture, The University of Mississippi, University, MS 38677, Etats-Unis.

Bible School. Prônant, entre autres, la glossolalie, le Saint-Esprit, la musique à l'église et le prosélytisme, il fut à l'origine d'un mouvement évangélique missionnaire qui gagna tout le Midwest, le Southwest et tout le Sud, resté pauvre, rural, protestant et mystique. Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Little Richard et bien d'autres chanteurs sudistes vécurent dans cet environnement et en restèrent imprégnés, de même que les plus médiatiques et les plus controversés des télévangelistes actuels, Jim Bakker (en prison !) et Jimmy Swaggart, le plus musical, peut-être parce qu'il est le cousin de J. L. Lewis ?...

De 1925 à 1931, les principales firmes de disques, Okeh, Paramount, Brunswick, Vocalion, Victor, Gennett et Columbia procédèrent à une recherche de talents sur le terrain (surtout dans le Sud) et enregistrèrent de nombreux artistes, des Noirs (jazz, blues, gospel) et des Blancs : musique country, hillbilly et groupes religieux comme les Smith Sacred Singers dont le *A Picture of Life's Other Side* eut tant de succès que des dizaines de quartettes comparables furent enregistrés, avec succès (la Carter Family...). Puis, la radio (1921-1950) et la télévision (dès 1950) rendirent possible une dissémination saisissante de ces enregistrements qui envahirent tous les foyers américains et provoquèrent un engouement sans limites pour tous les styles musicaux. Dans les années 30 et 40 il y eut d'innombrables *live shows* (séances en direct), qui concernèrent aussi les quartettes religieux.

1948 marqua un tournant crucial dans le développement de ce que l'on appelait déjà le Southern Gospel : le Homeland Harmony Quartet of Atlanta obtint un succès national avec *Gospel Boogie,* ce qui posa nettement le problème de l'antagonisme entre « divertissement » et « évangélisme », entre « religion pure » et « commerce » ; « commerce » et « divertissement » l'emportèrent et dès lors, tous les chanteurs

de musique country[1], de hillbilly, de bluegrass, de rockabily et même de grande variété (style *Nashville* contemporain) inclurent des chants religieux à leur répertoire et en enregistrèrent des albums complets. Les pionniers furent Hank Williams, Red Foley[2], Molley O'Day, les Biles Brothers et Johnny & Jack..., puis Elvis Presley et Tennessee Ernie Ford qui furent les premiers à vendre plus d'un million d'albums de gospel music... et tous les autres qui ont suivi la même voie (Johnny Cash, Barbara Mandrell...). Ce mouvement connut son apogée dans les années 50 et 60 et au début des années 70 apparut le Jesus Movement qui donna une nouvelle impulsion à la musique religieuse blanche américaine dans le cadre des sectes et des dénominations dominantes qui sont dans l'ordre : baptistes, méthodistes, pentecôtistes et presbytériennes à l'heure actuelle. Les spécialistes considèrent que cette musique se subdivise en quatre tendances principales[3] :

1) Le gospel sudiste (Southern Gospel) représenté par des quartettes masculins qui interprètent des textes religieux sur une musique country ; ils chantent le plus souvent en dehors des églises (Oak Ridge Boys, The Cathedrals, The Florida Boys, The Kingsmen...) et par des groupes mixtes (inspirés par la Carter Family...) ou des solistes (Amy Grant, Pat Boone...).

1. Cf. *La Country Music* par Gérard Herzhaft, 1984, « Que sais-je ? », n° 2134.

2. Red Foley enregistra le *Peace in the Valley* de Thomas A. Dorsey et en vendit plus d'un million de copies !

3. Là où les Noirs procèdent d'une tradition orale qui les amène à considérer les partitions et autres papiers à musique comme une simple source de paroles *(lyrics)* à chanter et un guide pour les accords de base d'un accompagnement au piano, chaque interprétation étant alors largement improvisée et différente d'un artiste à l'autre, voire d'une séance à l'autre, les chrétiens blancs suivent la musique et les textes écrits avec une fidélité scrupuleuse et servile ; chaque partie vocale est d'ailleurs retranscrite pour chaque tessiture (soprano, alto, basse, ténor...) et fournie à chaque chanteur et il en va de même pour le pianiste ou l'accompagnateur qui suit fidèlement sa partition, sans improviser...

2) La musique d'église « inspirante » *(inspirational church music)* délivrée par des chorales essentiellement féminines, avec solistes, au cours de services religieux, dans les églises (G. B. Shea, Sandi Patti...).

3) La musique chrétienne contemporaine *(contemporary christian music)* issue du *Jesus Movement* et qui a trois fonctions : enseigner, former le mental et édifier ; les musiciens se considèrent comme des ministres du culte et des missionnaires ; ils veulent attirer les pécheurs par la musique et les convertir ensuite pour en faire de nouveaux missionnaires de la bonne parole (prosélytisme actif). Sur le plan musical le mouvement fut lancé par Bill Gaither, relayé par les Imperials puis par Petra, Michael W. Smith, Amy Grant...

4) Les prêcheurs et leurs réplicants modernes, les télévangélistes.

Tout cela conduisit à l'ouverture de *Christian bookstores* par milliers, à la création de la *National Quartet Convention* et de la *Gospel Music Association* distribuant des *Dove Awards,* sans oublier les opéras-rock comme *Jesus Christ Superstar* (1968), *Godspell* (1972)... et à une industrie brassant des millions de dollars, sans que cela perturbe la bonne conscience de l'Amérique puisqu'elle est chrétienne et qu'elle le fait savoir, par la voix de ses présidents, s'il le faut : en 1977, Jimmy Carter ne déclara-t-il pas publiquement qu'il était *born again* ?...

Depuis lors, les missionnaires de Jésus vont porter son message aux quatre coins de l'Amérique mais aussi en Australie et ailleurs, non plus à pied ni à cheval mais en moto, par hordes, les « Hell's Angels » sont devenus des « Angels » tout court...

CONCLUSION

Tel le Phénix renaissant de ses cendres, les musiques religieuses africaines-américaines sous toutes leurs formes, anciennes et modernes, sont toujours là depuis plus de deux cent cinquante ans.

En tant que produit de consommation courante, il y a un marché gigantesque pour toutes les formes de gospel rock et contemporain et la production des firmes spécialisées comme Light, Word, Birthright, Air, etc., est à la hauteur de la demande, voire pléthorique, elles proposent autant de *Southern Gospel* et de *musique chrétienne contemporaine* que de chorales et solistes noirs. Cela ne signifie pas que les groupes traditionnels aient perdu toute clientèle, au contraire, et les mêmes compagnies proposent en leurs catalogues des rescapés de l'âge d'or qui s'expriment dans un contexte plus moderne (Albertina Walker...) ; en outre, une foule de petites compagnies indépendantes sont toujours en activité[1] et des styles démodés sont même revenus au goût du jour, les quartettes masculins *a cappella* par exemple comme les Paramount Singers en Californie, les No Name Singers, Faithful Harmonizers, Charlie Storey's All Stars, Golden Jubilees et Gospel Christian Singers à New York, les Pattersonaires à Memphis..., sans oublier le retour des Highway Q. C.'s, les Birmingham Sunlights et autres Take 6, etc. Enfin, de plus en plus d'amateurs et de collectionneurs se tournent vers les enregistrements réalisés entre 1929 et 1970 et certaines compagnies de

1. Voir p. 100.

disques ont saisi la balle au bond ; il s'ensuit que les rééditions vont bon train... Faut-il une autre preuve de la vitalité de ce style musical quand le jazz et le blues, malgré un succès relatif, stagnent et intéressent plus les amateurs européens et japonais que les communautés où ils ont vu le jour ? Il n'y a jamais eu de véritable récession dans la musique gospel, son dynamisme est intact et conquérant, son avenir semble assuré. Que vouloir de plus, sinon sans doute un enrichissement de sa bibliographie en français ?

BIBLIOGRAPHIE

En français :

Cullaz M., *Gospel,* Paris, Jazz-Hot / L'Instant, coll. « Jazz-Hot Encyclopédie », 1990.

Yourcenar M., *Fleuve profond, sombre rivière. Les Negro Spirituals, commentaires et traductions,* Poésie/Gallimard, 1966.

Yourcenar M., *Blues et Gospels,* Gallimard, 1984.

En anglais : outre les références données dans le texte, en notes de bas des pages et dans la bibliographie du Gospel de : *The New Grove Gospel, Blues & Jazz* (P. Oliver, M. Harrison, W. Bolcom), W. W. Norton & Co., 1986 (p. 220 à 222), on recommandera les ouvrages suivants :

Heilbut A., *The Gospel Sound,* New York, Limelight Editions, 1985 (ed. revised, updated).

Broughton V., *Black Gospel, an Illustrated History of the Gospel Sound,* Blandford Press, 1985.

Southern E., *The Music of Black Americans. A History*, New York, W. W. Norton & Co., 2e éd., 1983.

Epstein D. J., *Sinful Tunes and Spirituals. Black Folk Music to the Civil War,* University of Illinois Press, 1977.

Sernett M. C., ed., *Afro-American Religious History- A Documentary Witness,* Durham, Duke University Press, 1985.

Lovell J. Jr., *Black Song-The Forge and the Flame ; The Story of How the Afro-American Spiritual was Hammered Out,* New York, The Macmillan Company, 1972.

Hurston Z. N., *The Sanctified Church,* Berkeley, Turtle Island, 1983.

Oliver P., *Songsters and Saints. Vocal Traditions on Race Records,* Cambridge University Press, 1984.

Lornell K., *Happy in the Service of the Lord- Afro American Gospel Quartets in Memphis,* University of Illinois Press, 1988.

Cone J. H., *The Spirituals and the Blues,* New York, The Seabury Press, 1972.

Leonard N., *Jazz, Myth and Religion,* Oxford University Press, 1987.

Spencer J. M., ed., *The Theology of American Popular Music,* Duke University Press, 1989.

Spencer J. M., *Protest and Praise-Sacred Music of Black Religion,* Fortress Press, 1990.

Spencer J. M., *Black Hymnody,* Univ. of Tennessee Press, 1992.

Rosenberg B. A., *The Art of the American Folk Preacher,* Oxford University Press, 1970.

Frazier E. F., *The Negro Church in America,* Lincoln E. C., *The Black Church since Frazier,* New York, Schocken Books, 1974.

Davis G. L., *I Got the Word in Me and I Can Sing it You Know,* Rutgers University, 1992.
Titon J. T., *Give me this Mountain, Life and selected sermons by Reverend C. L. Franklin,* University of Illinois Press, 1991.
Allen R., *Singing in the Spirit. African American Sacred Quartets in New York City,* University of Pennsylvania Press, 1991.
Harris M. W., *The Rise of Gospel Blues. The Music of Thomas Andrew Dorsey in the Urban Church,* Oxford University Press, 1992.
Reagon B. J., *We'll understand it better by and by,* Smithsonian Inst. Press, 1992.
Schwerin J., *Go to tell it : M. Jackson, Queen of Gospel,* Oxford University Press, 1992.

Discographies :

Dixon R. M. W., Godrich J., *Blues & Gospel Records 1902-1943,* Storyville, 3e éd., 1982.
Lornell K., *Virginia's Blues, Country & Gospel Records 1902-1943, an annotated discography,* The University Press of Kentucky, 1989.
Laughton R., Hayes C. J., *Gospel Records 1943-1969. A black music discography,* 2 vol., London, RIS, 1993.

Pour leurs chapitres « Gospel », voir :

Gart G., Ames R. C., *Duke Peacock Records. An Illustrated History with Discography* (with contributions from R. Funk, R. Bowman, D. Booth), 1990, Big Nickel Publications, P.O. Box 157, Milford, NH 03055.
Ryan M., *Trumpet Records. An Illustrated History with Discography,* Big Nickel Publ., 1992.

Bibliographie :

Jackson I. V., *Afro-American Religious Music. A Bibliography and a Catalogue of Gospel Music,* Greenwood Press, 1979.

Magazine :

Rejoice. The Gospel Music Magazine (ISSN 1044-1034), publ. bimonthly by the Center for the Study of Southern Culture, The University of Mississippi, University, MS 38677, Etats-Unis (couvre le gospel blanc et noir).

Des revues américaines (*Black Perspective in Music,* ISSN 0090-7790 et *Black Music Research Journal,* ISSN 0276-3605), des magazines anglais *(Blues Unlimited, Juke Blues, Blues & Rhythm and The Gospel Truth),* suédois *(Jefferson),* français *(Soul Bag, Jazz Hot, Jazz Magazine),* américains *(Living Blues),* belges *(Jazz in Time, Blues Notes),* etc., publient ou ont publié des articles sur la musique gospel.

DISCOGRAPHIE

Des références ont été données dans le texte (en notes de « bas de pages ») ainsi que les noms des principales compagnies de disques spécialisées dans ce domaine. Il est impossible d'aller au-delà.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Chapitre I — **De l'esclavage à l'émancipation (1619-1865). Des mélopées africaines aux negro spirituals** 5

I. Période coloniale (1619-1776), 5 — II. L'Amérique indépendante jusqu'à la guerre de Sécession (1776-1860), 9 — III. Guerre de Sécession (1861-1865).Abolition de l'esclavage. Emergence des negro spirituals, 15.

Chapitre II — **De la reconstruction aux premiers « Race Records » (1865-1920)** 16

I. La vie musicale. Les mouvements religieux, 16 — II. La société américaine et ses mutations, 21 — III. Les premiers enregistrements, 22.

Chapitre III — **L'entre-deux-guerres (1920-1940). Première partie : les années folles, le jazz age (1920's)** 24

I. Introduction, 24 — II. La musique religieuse africaine-américaine dans les églises noires, 25 — III. Les compositeurs noirs avant 1930 (C. Tindley, L. Campbell), 29 — IV. Les principaux styles de musique religieuse entre 1920 et 1940, 31 — V. Les jubilee singing groups, 32 — VI. Les male quartets, 33 — VII. Shouting preachers, 35 — VIII. Les prêtresses sanctifiées, 40 — IX. « Jack-Leg » preachers, 41 —X. Les évangélistes-à-la-guitare, 44.

Chapitre IV — **Entre-deux-guerres. Deuxième partie (1930-1940). La crise de 1929. Les années de Dépression** 47

I. Musiques religieuses noires et Dépression, 47 — II. « Good News in Bad Times », 49 — III. Thomas A. Dorsey, le père de la musique gospel moderne, 51 — IV. Les héritiers et les disciples de Dorsey, 58 — V. Roberta Martin, 60 — VI. Willie Mae Ford Smith, 61 — VII. Mahalia Jackson, 63 — VIII. W. Herbert Brewster, 65 — IX. Battle of Songs et « divorce » Dorsey- Sallie Martin, 66 — X. Clara Ward et les Ward Singers, 69.

Chapitre V — **L'âge d'or de la gospel music (1945-1965)** 71

I. Introduction, 71 — II. Les temps changent..., 71 — III. Musique gospel « sacrée » et musique gospel « profane », 77 — IV. Musiques noires : jazz, blues, gospel... même combat !, 79 — V. Les princes de la gospel music : les quartettes males, 80 — VI. Les divas du gospel, 88 — VII. Les groupes féminins, 96.

Chapitre VI — **Après l'âge d'or (1965-1990's)** 101

I. Introduction, 101 — II. « Gospel is black and black is beautiful », 102 — III. Gospel-rock, 103 — IV. Les transfuges de la gospel music, 104 — V. Jazz à l'église, 108 — VI. Negro spirituals, gospel et littérature noire américaine, 109.

Chapitre VII — **Le gospel contemporain** 110

I. Introduction, 110 — II. Le « black market », 110 — III. Marché blanc pour gospel noir, 116.

Appendice — **White Spirituals et chorales. Musique gospel sudiste. Musique chrétienne contemporaine** 119

Conclusion 123

Bibliographie 125

Discographie — pistes sommaires 126

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Novembre 1993 — N° 39 481

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2756 **La culture d'entreprise**
M. Thévenet

2757 **Le KGB**
N. Marie-Schwartzenberg

2758 **L'unification monétaire en Europe**
R. Raymond

2759 **La presse d'entreprise**
J. Lambert

2760 **Les histoires de vie**
G. Pineau et J.-L. Le Grand

2761 **La police en France**
J.-J. Gleizal

2762 **Les fonctionnaires internationaux**
A. Pellet et D. Ruzié

2763 **Sciences et techniques à Rome**
R. Chevallier

2764 **Les religiosités séculières**
A. Piette

2765 **Sociologie du sport**
R. Thomas

2766 **Le rire**
E. Smadja

2767 **La télévision française**
J.-E. Cortade

2768 **L'économie de marché**
J. Rivoire

2769 **Les théories de la bureaucratie**
G. Busino

2770 **Psychologie des conduites à projet**
J.-P. Boutinet

2771 **Les prestations familiales**
P. Steck

2772 **Le travail temporaire**
D. Marchand et E. Marie de Ficquelmont

2773 **L'Ile-de-France**
J. Robert

2774 **Textes de stratégie nucléaire**
C. Zorgbibe

2775 **La Biélorussie**
B. Drweski

2776 **Histoire des DOM-TOM**
J.-L. Mathieu

2777 **L'électricité nucléaire**
R. Carle

2778 **Rachi**
V. Malka

2779 **La qualité**
L. Cruchant

2780 **L'imagerie mentale**
X. Lameyre

2781 **L'affaire Kennedy**
T. Lentz

2782 **L'avionique**
P. Germain

2783 **La description**
J.-M. Adam

2784 **L'immobilier d'entreprise**
C. Heurteux

2785 **Marketing et réseaux d'entreprises**
G. Cestre et D. Xardel

2786 **L'éducation comparée**
H. Van Daele

2787 **Sociologie du couple**
J.-C. Kaufmann

2788 **Le système des castes**
R. Deliège

2789 **Le produit**
J. Brenot

9 782130 457046